أدباء العالم والسينما

تأليف : سمير فريد

تقديم : جابر عصفور



المجلس الأعلى للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

أدباء العالم والسينما

سمير فريد

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : أدباء العالم والسينما
اسم المؤلف : سمير فريد
الطبعة : الأولى - القاهرة ٢٠٠٤م .

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084 E. Mail : asfour @ onebox. com

إهـــــداء

إلى نجيب محفوظ

الذى وضع الرواية العربية على

خريطة الأدب العالمى والسينما العالمية

أدباء العالم والسينما

جابر عصفور

فرحت عندما أعطانى الصديق سمير فريد كتابه الجديد « أدباء العالم والسينما » ، فأنا أعرف مكانة سمير فريد بين نقّاد السينما على امتداد العالم العربى ، كما أعرف إخلاصه النادر لفن السينما الذى وهبه حياته ، ولم يترك بابا من أبواب المعرفة اللازمة لاستكمال أدوات نقد هذا الفن إلا اقتحمه ؛ ولذلك أصبح واحدا من الثقات الكبار فى هذا الفن ، وموسوعة معرفية مذهلة من الخبرات والمشاهدات والمعلومات التى تسعف أمثالى من هواة السينما فى أى وقت . وقد دعمت قراءات سمير فريد الفكرية – فى أجناس الإبداع المختلفة – رؤاه النقدية فى السينما ، وأكسبتها عمقا لا يكفّ عن التجدد مع المتابعة الدءوب لكل ما يحدث فى السينما على امتداد العالم ، وذلك فى نوع استثنائى من المثابرة النادرة التى تستحق التقدير والإشادة ، خصوصا فى هذا الزمان الذى اختلط فيه العالم بالجاهل والنقد الأصيل بالتهريج الرخيص . وأتصور أنه لولا ضغوط الحياة اليومية ، وغول الصحافة الذى لا يكفّ عن المطالبة بالكتابة اللاهثة والمتابعة العاجلة ، لكان لسمير فريد مع أقران له (مثل كمال رمزى وعلى أبو شادى فى مصر ، وقصى درويش وإبراهيم العريس خارج مصر) شأن آخر ، وكتابات تنظيرية وتطبيقية ، أكثر شمولا وإضافة لنظرية السينما بمفاهيمها المختلفة وتياراتها المتعددة ، خصوصا فى مستويات التأصيل التى تظل فى حاجة إلى الكشف .

لكن يشفع لسمير فريد وأقرانه إخلاصهم لهذا الفن السحرى الذى غدا علامة عصرنا بقدرته الفذّة على تجسيد التآزر الخلاق بين أحدث مخترعات التكنولوچيا العصرية وأعمق الرؤى الإبداعية التى تجاوز المحدود ومكانها المتعين لتغدو رؤى عالمية

إنسانية بكل معنى الكلمة ؛ ولذلك ذهب غير واحد من منظّرى الفن إلى أننا نعيش فى زمن السينما بوصفه الفن الذى يجمع بين كل أنواع الفنون (الموسيقى ، والتصوير والنحت والعمارة والفوتوغرافيا والرقص والتمثيل وأجناس الأدب المختلفة) فى توليفة لا تكف عن الاكتمال بفعل التقدم المذهل والمتزايد فى المخترعات التى أتاحت لهذا الفن السحرى النفاذ إلى ما لم يكن النفاذ إليه ممكنا من قبل . وقد أصبح هذا الفن بالفعل التجسيد الخلاق لما يصل إليه الإبداع الإنسانى الروحى والفكرى ، ملموسا وغير ملموس ، مكتوبا أو غير مكتوب ، واختراعات الإنسان المادية ومعارفه العلمية التى تلغى المسافة بين الأزمنة والأمكنة ، وتصل بين المشاهدين فى لغة هى بطبيعتها عامة ، وعابرة للغات والأجناس بخصائصها البصرية والسمعية التى تتكامل فيها المدركات الجمالية .

وحتى عندما يشيع سمير فريد وأقرانه – ومن قبلهم مؤرخو الفنون من أمثال أرنولد هاوزر فى كتابه الشهير « التاريخ الاجتماعى للفن » – أننا نعيش فى عصر الفيلم ، أو زمن السينما ، حماسة منهم للفن الذى لا يكفّ عن التجدد واختزال كل الفنون فى رحابه ، فإنهم يؤكدون بأكثر من معنى ، وعلى نحو غير مباشر ، أننا نعيش فى زمن الرواية التى لا تزال تمد السينما بروائعها ، شأنها فى ذلك شأن القص بشكل عام ، سواء فى شكل القصة القصيرة التى رأى فيها المخرجون المبدعون إمكانات ثرية لأفلام ناجحة ، أو شكل المسرحية التى يحيلها «السيناريو» إلى سرد روائى ، هو نبع لا ينضب لفن السينما . وسواء كنا نتحدث عن أجناس الأدب بشكل عام ، أو جنس الرواية بشكل خاص ، فى صلتهما بالسينما ، فإننا نتحدث عن علاقة متبادلة ، يتبادل طرفاها التأثر والتأثير ، فكما أخذت السينما من الأدب روائعه التى تحوّلت إلى مصدر لا ينضب من الإلهام ، على النحو الذى جعل من العمل الأدبى الواحد مصدرا للعديد من الأفلام ، فإن السينما منحت الأعمال الأدبية التى انطلقت منها مدى لا نهائيا من الانتشار الجماهيرى ما كان يمكن أن تصل إليه هذه الأعمال وهى حبيسة أغلفة الكتب. يضاف إلى ذلك أن تقنيات السينما أعارت نفسها للكتب الأدبية التى أفادت من الأساليب السينمائية فى التزامن والمشاهد الارتجاعية والكشف المزدوج والتناوب واللقطات المقرَّبة والقطع وتراكب الصور والخفوت التدريجى والإدماج وغيرها .

وأتصور أن المناقلة يسيرة – من هذا المنظور – بين أجناس الأدب وألوان السينما المختلفة. وهى مناقلة أتاحت لسمير فريد أن يكون ناقدا للأدب فى معالجته الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية ، وذلك فى الوقت الذى لم تفارقه خبراته السينمائية التى دفعته إلى رفض المعالجات السينمائية التى حرصت على النقل الحرفى أو شبه الحرفى للأعمال الأدبية. ولذلك نراه يمايزه فى مقدمة كتابه بين ثلاثة أنواع متراتبة قيميا من العلاقة بين الأدب والسينما. والنوع الأول – وهو الأدنى – يمثل الفيلم الذى يترجم العمل الأدبى إلى لغة السينما ترجمة أقرب إلى الحرفية بدعوى احترام النص الأدبى ، كما فى العديد من الأفلام السوفيتية من طراز رواية «الحرب والسلام» للكاتب الروسى الشهير ليو تولستوى التى أخرجها سيرجى بوندار تشوك. وهى ترجمة بدا معها الفيلم كأنه تصوير لصفحات الرواية المكتوبة ، وتحويلها إلى صور يتابعها المشاهد. ولا يختلف عن هذا النوع – فى القيمة السالبة – الأفلام التى تحيل الإبداعات الأدبية إلى أفلام تجارية ، مشحونة بالجنس والعنف لاجتذاب المشاهدين السُذَّج ، ومن أمثلة ذلك – فيما يرى سمير فريد – أفلام المخرج المصرى حسام الدين مصطفى الذى أفلح فى تشويه رائعتى دستويفسكى «الجريمة والعقاب» و«الإخوة الأعداء» وأخرج منهما ما لا يمتّ إلى روعة الأصل وعمقه بحال. ويبرز هذا النوع من التمثيل – على نحو ضمنى – القيمة العالية للأفلام التى يتعامل أصحابها مع الأصل الأدبى بوصفه نقطة انطلاق فى عملية تحويل جذرى من مجال إلى مجال ، ومن لغة إلى لغة مختلفة. هذا النوع الأعلى فى القيمة يحقق ما يسميه سيمر فريد الإبداع على الإبداع ، أى تجسيد رؤية إبداعية لمخرج فى موازاة الرؤية الأصلية للكاتب ، وذلك من المنظور الذى يجعل من العمل الأدبى الأصلى مصدرا للوحى السينمائى الذى يحسب على مخرجه وليس على الكاتب الأصلى الذى أبدعه .

ومن هذا المنظور الأخير ، يمكن للأفلام المأخوذة عن الأعمال الأدبية أن تنتقل بسهولة فائقة من دائرة الموازاة الإبداعية إلى دائرة التفسير الذى يتجسّد بالتركيز على نقطة أو موضوع أو محور بعينه فى الأصل الأدبى ، وإعادة صياغته بلغة السينما التى تستلزم – فى هذه الحالة – درجات متعددة من تحويل الأصل بواسطة عمليات من

التكبير أو التصغير أو التبديل أو التقديم والتأخير أو الحذف والإضافة ، وذلك كله بما يحقق رؤية المخرج التى هى خلق مستقل بمعنى من المعانى أو إبداع مواز بكل المعانى . وفعل التفسير الذى ينطوى عليه عمل المخرج الذى يقوم بالصياغة السينمائية للعمل الأدبى هو فعل ضرورى ، لا يمكن أن يكون لفيلمه وزن بدونه ، بل إن هذا الفعل هو الذى يحدد قيمة الفيلم من حيث عمقه وثرائه ، ومن حيث الإضافة الكمية والكيفية التى يضيفها إلى المعانى الممكنة للعمل الأدبى الذى أخرجه ؛ وهذا هو السبب الذى يدفع العديد من المخرجين إلى إعادة إخراج العمل الأدبى نفسه سينمائيا ، وذلك عبر السياق الممتد لاختلاف الأجيال وتنوع التيارات الفكرية وتباين الرؤى الجمالية ؛ ولذلك رأينا رواية نابوكوف الشهيرة « لوليتا » تخرج سينمائيا فى عملين على الأقل ، أولهما من إخراج ستانلى كوبرى وبطولة چيمس ميسون سنة ١٩٦٢ ، وثانيهما من إخراج أدريان لين (بطولة چيرمى أيرونز) سنة ١٩٩٨ . ويمكن أن نقول الأمر نفسه عن رواية هيمنجواى البديعة « العجوز والبحر » التى أخرجها چول سترجس سنة ١٩٥٨ ، وقام بتمثيلها الممثل العبقرى سبنسر تراسى الذى نال جائزة أفضل ممثل فى الفيلم الذى نال جائزة أفضل تصوير - چيمس ونج هو) وأفضل موسيقى (ديمترى تومكن) ، وقد أعاد المخرج چود تيلور إخراج الفيلم نفسه سنة ١٩٩٨ ، من إنتاج التلفزيون البريطانى ، بأسلوب مغاير وبطولة أنتونى كوين الذى حاول منافسة سبنسر تراسى .

لكن الأمثلة الأوضح هى الأمثلة التى ترتبط بأعمال تنطوى على قدر غير محدود من الثراء الذى يجعل العمل الأدبى يشع فى اتجاهات دلالية لا نهاية لها ، وهى اتجاهات تجتذب إليها المخرجين الذين يقعون فى شرك الثراء الدلالى لهذه الأعمال ، ويشعرون – فى أعماقهم – أنها أعمال تظل فى حاجة إلى الكشف السينمائى ؛ ولذلك لانستغرب المرات العديدة التى تحولت بها التراچيديا الشهيرة لشكسبير (هاملت ، الملك لير ، مكبث ، روميو وچوليت ، .. إلخ) إلى أفلام تظل تثير شهية المخرجين اللاحقين إلى إعادة إخراج الأصل من جديد للكشف عن المعانى الكامنة التى سوف تظل دائما فى حاجة إلى الكشف . وما يقال عن شكسبير فى المسرح يقال عن

دستويفسكي في الراوية ، ونعرف ذلك من كتاب سمير فريد الذي يحدثنا أن هناك أكثر من أربعين فيلما صامتا وناطقا أعدَّت عن ثلاث عشرة رواية من روايات دستوفيسكي ، وأن رواية « الجريمة والعقاب » ظهرت في أحد عشر فيلما ، و « الإخوة كرامازوف » ظهرت في ستة أفلام ، وأضف إلى ذلك غيره من الأفلام التي يذكرها سمير فريد ويتحدث في القسم الخاص بالدرسات المطوَّلة في كتابه .

ويتوقف سمير فريد في كتابه وقفات تتراوح بين القصر والطول على خمسة وعشرين كاتبا عالميا ، منهم إيتماتوف الروسي وفانشورا التشيكي وهنري چيمس الأمريكي وكاربنتيه الكوبي وجونترجراس الألماني وفوينتس المكسيكي وبيراندلو الإيطالي ، ويضيف هؤلاء الأدباء الذين نالوا شهرة أوسع من أمثال جون شتاينبك وجوته وتشيكوف وتولستوي وأرثر ميللر ودستويفسكي وهيمنجواي وغيرهم . ويمكن أن نلحظ معه أن عددا بعينه من الكتَّاب يجتذب إليه السينما على نحو دال ، يرجع إلى كثافة اللغة البصرية للأديب ، أو إلى جاذبية عوالمه ، أو تشويق موضوعاته أو ثراء معالجته . ولا غرابة – والأمر كذلك – أن نجد الكثير من روايات دستويفسكي مخرجة سينمائيا ؛ مثل « الجريمة والعقاب » ، « الليالي البيضاء » ، « الإخوة كرامازوف » ، « المقامر » ، « بيت الموتى » ، « القرين » ، « كروتكايا » ، ... إلخ . والأمر نفسه ينطبق على مسرحيات شكسبير التي ظهر بعضها في أكثر من عشرة أفلام مثل « هاملت » و « مكبث » و « الملك لير » . وهناك هيمنجواي الذي شاهد العالم رواياته : « لمن تدق الأجراس » ، « وداعا للسلاح » ، « العجوز والبحر » ، « الشمس تشرق من جديد » ، ... إلخ . ولا يختلف هيمنجواي في ذلك عن الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر الذي لم تترك السينما – فيما يبدو – مسرحية من مسرحياته إلا أخرجتها فيلما ، كما حدث مع « الكل أبنائي » ، « وفاة بائع متجوِّل » ، « مشهد من الجسر » ، « عدو الشعب » ، « البوتقة أو ساحرات ساليم » . والفيلم الأخير مأخوذ عن مسرحية بالعنوان نفسه كتبها آرثر ميللر احتجاجا على الإرهاب الماكارثي الذي تعرض له شخصيا في الخمسينيات ، واستلهم من وقائعه مسرحيته التي وجد مادتها التاريخية في محاكمة جرت في مدينة ساليم الأمريكية سنة ١٦٩٢ ؛ حيث اتهم مجموعة من أبرياء القرية

بتهمة السحر والاتصال بالشياطين ؛ الأمر الذى أدى بحياتهم على أيدى مجموعة من « المكفَّراتية » الذين يشبههم المتطرفين الذين يروعّون العالم العربى ويشوّهون الإسلام اليوم . وكان موضوع المسرحية الذى يهاجم على نحو جذرى أشكال الأصولية والتعصب الكندى ، سياسيا أو دينيا ، هو ما جذب چان بول سارتر إليها ، فأعدَّ لها السيناريو الذى أخرجه ريموند رولو ، فى الخمسينيات ، وذلك قبل أن تلتفت السينما الأمريكية إليها وتنتجها فيلما بعد انتهاء المكارثية .

والواقع أن الدوافع التى تدفع بعض النقَّاد - ومنهم سمير فريد - إلى تشجيع السينما على المضىّ فى الإفادة من الإبداع الأدبى ، وعدم التوقف عن ذلك فى السياقات التى تشمل الأدب القديم والوسيط والحديث والمعاصر ، فإن هناك دوافع مضادة تطالب بابتعاد السينما عن الأعمال الأدبية ، والكتابة لها على نحو مستقل ، وذلك بحجة أن الاعتماد على السينما يجعل المجال محدودا أمام المخرج الذى يجد نفسه مقَّيدا بنص لا يمكن الخروج عليه فى النهاية . وقد أدَّت هذه الدوافع إلى موجة مضادة للأخذ عن الأعمال الأدبية ، وقد استمرت هذه الموجة لفترة ، لكنها سرعان ما انحسرت ، وعادت الأعمال الأدبية بقوة إلى الشاشة ، وكان ذلك مقترنا بالرد على دعاوى الرافضين لتوثيق العلاقة بين الأدب والسينما ، وقد انبنى هذا الرد على تأكيد حرية المخرج فى التعامل مع الأصل الأدبى الذى لا يوجد قيد على عمليات وأساليب تحويله إلى فيلم ، فالمخرج مِن حقه - مع السيناريست - أن يستوحى فكرة أو تيمة من العمل ، ومن حقه أن يجمع بين أكثر من عمل كما حدث فى قصص تشيكوف القصيرة فى الفيلمين اللذين أعدَّهما جوزيف هاينتس سنتى ١٩٥٩ و ١٩٦٦ . ومن حق المخرج كذلك أن يقدم النص القديم فى رؤية عصرية تماما ، كما فعلت السينما الأمريكية بروايات شكسبير « العاصفة » و « هاملت » و « الملك لير » التى تحولت إلى تراچيديات معاصرة فى العالم الذى عشنا فى أواخر القرن العشرين . ولا يبتعد عن هذا الحق أن يوجد عمل يقوم على ضفيرة يتوازى فيها القديم والجديد ، أو تتيح فيها السينما تفسيرا ثريا فى جدته لأحد الأعمال الأدبية ، كما حدث فى الفيلم الشهير « شكسبير يحب » الذى هو تصوير روائى للكيفية التى كتب بها شكسبير (المُتَخيَّل طبعا)

مسرحيته الرائعة « روميو وچوليت » والتى كانت نهاية عرضها إرهاصاً بانتهاء الحب الذى لا نجاة منه إلا بإبداع أعمال أخرى . وكانت البداية « العاصفة » التى نسمع أسطرها الأولى من البطل فى المشهد الأخير من الفيلم .

ومادمت أتحدث عن مسرحية « روميو وچوليت » فمن المفيد أن أشير - بعيدا عن الصيغ السينمائية المتعددة فى إخراجها - إلى ذلك النص التهكّمى الذى صاغه الفيلم « روميو وچولييت » الذى أخرجه چيمس جن ولويد كوفمان سنة ١٩٩٧ ، وهو محاكاة هزلية ساخرة للمأساة القديمة فى صورة عصرية ، تستبدل بالأسرتين الإيطاليتين المتعاديتين قديما فى ڤيرونا أسرتين تنتسبان إلى المافيا فى أمريكا المعاصرة . وهذا النوع من المحاكاة الساخرة Parody انتقل من الأدب إلى السينما ، ومن السينما إلى الأدب ، وهو يستخدم على سبيل تقديم رؤية معارضة للرؤية القديمة ، وساخرة من مضمونها الكلاسيكى أو الرومانسى ، حسب النص ، وذلك عن طريق إبراز عناصر الموضوع القديم عن طريق الهزل الذى يُراد به الجد . والمقصود من مثل هذه الأعمال إحداث صدمة فى المتلقّى بالطبع ، ودفعه إلى اطّراح الهالة التى تعود - أو عودته الثقافية - على وضعها حول هذه الأعمال الكلاسيكية الخالدة (؟!) . وقد تدفع الصدمة فى مثل هذه الأعمال الساخرة المشاهد إلى النفور كما حدث لى بعد أن شاهدت فيلم « روميو وچولييت » الذى أفسد علىّ المعانى النبيلة الرقيقة والجليلة التى لا تزال مقترنة برواية الحب الشهيرة فى خيالى الذى لا يريد أن يتخلّى عن جذوره الرومانسية ؛ ولذلك قلبت بعض تعقيبات الإعجاب بهذا الفيلم عن هدفها ، ورأيت الفيلم - كما وصفة تعليق قرأته عنه - بمثابة صدمة مخزية ، مجنونة ، شاذة ، مريضة ، هزلية .

وسواء وافقنى القارىء المحب للسينما أو لم يوافقنى فإن القضية التى أريد تأكيدها أن اعتماد الفيلم على أصل أدبى لا يمكن أن يسجن خيال المخرج الخالق بحال ، حتى لو كان الأمر على مستوى التشويه المتعمَّد والتهكم الخشن على طريقة چيمس جن ولويد ماكلاود . ولا أزال أؤمن أن علاقة الأدب بالسينما تتيح للأخيرة من الإمكانات والآفاق ما يدفعنا - نحن المشاهدين - إلى أن فى الفيلم ما لم نره فى

الأصل الأدبى ، بل ما يجعلنا فى غنى عن هذا الأصل ما ظل الفيلم محافظا على خصائصه الإبداعية المستقلة وثرائه السينمائى الذى لا حدود لإمكاناته ، خصوصا بعد أن تقدمت التقنيات السينمائية على نحو غير مسبوق . وكل المقالات والدراسات التى يحتويها كتاب سمير فريد تؤكد هذه الحقيقة على نحو ساطع ، فهو واعٍ كل الوعى أنه يتحدث عن « أفلام » وليس عن أعمال أدبية ، وحتى لو اضطرّه السياق إلى المقارنة بين النص السينمائى والنص الأدبى ؛ فذلك على سبيل تأكيد الإبداع الموازى أو الإمكانات الخلاّقة للمخرج فى التفسير وإعادة الإنتاج على السواء . وكنت أرجو لو أفاض سمير فريد فى هذه القضية بما يزيدها وضوحا ، وذلك بأن يتوقف – مثلا – للمقارنة بين الأفلام المتعددة المأخوذة عن عمل أدبى واحد ، وليكن « هاملت » أو غيره . لكنَّ ما قام به – فى النهاية – يكفى لتوصيل رسالته المضمرة فى الكتاب كله ، وهى رسالة فى صالح العلاقة الخلاَّقة بين الأدب والسينما .

وقد أعجبنى الوصل بين هذه الرسالة والحرص على الخروج من أسر المركزية الأوربية الأمريكية التقليدية ، والتطرّق إلى نماذج من أفلام العالم التى يجهلها المشاهد العربى عادة ، وأدين شخصيا لكتاب سمير فريد بأنه أتاح لى معرفة مخرجين روس وتشيك ومكسيكيين وكوبيين وأرجنتينيين وشيليين وإيطاليين ونمساويين لم أكن أعرفهم من قبل . ورغم سرعة المعالجة الصحفية فى بعض مقالات الكتاب ، وغياب أقطار مهمة مسهمة فى السينما العالمية ، فإن ثراء المعرفة بما يحدث فى عوالم السينما ، على نحو ما عرضها سمير فريد من منظور علاقة السينما بالأدب ، يتيح للقارئ العربى – والمحبّ للسينما بوجه خاص – ما يُغريه بمتابعة هذه العوالم ، والانطلاق مما ذكره سمير فريد إلى ما لم يذكره بغواية كتابته وثرائها فى الكثير من مواضع كتابه .

مقدمـــــة

العلاقة بين السينما والأدب (الرواية والقصة القصيرة والمسرحية) علاقة قديمة ، بدأت مع اختراع السينما فى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى ، وتبلورت مع تحولها إلى فن مع بداية القرن العشرين .

وفى تقديرى أن هناك ثلاثة أنواع من العلاقات بين السينما والأدب : النوع الأول : الفيلم الذى يصنع عن عمل أدبى لترجمة هذا العمل إلى لغة السينما بدعوى احترام النص الأدبى ، كما فى العديد من الأفلام السوفيتية مثل " الحرب والسلام " عن رواية تولستوى من إخراج سيرجى بوندارتشوك ، والذى وصل إلى حد تصوير صفحات الرواية المكتوبة ، وقلب هذه الصفحات وكأن المتفرج يقرأها .

والنوع الثانى : الفيلم الذى يستغل شهرة العمل الأدبى لصنع فيلم تجارى ، مثل أفلام المخرج المصرى حسام الدين مصطفى عن روايات دستويفسكى ، والتى تقطع بأنه لم يقرأ هذه الروايات ، وإنما شاهد الأفلام المأخوذة عنها ، ويكفى أنه جعل راسكولينكوف فى " الجريمة والعقاب " مجنونًا ، وبالتالى لم يعد لرواية دستويفسكى المعنى الذى عبر عنه الكاتب ، ومن الأقوال الشائعة أنه ليس على المجنون حرج لا فى الواقع ولا إزاء القانون .

أما النوع الثالث : فهو الفيلم الذى يتعامل صانعه مع الأصل الأدبى كمصدر للوحى والإلهام ، ويجد فيه ما يعبر عن ذاته ، فيصبح إبداعًا على الإبداع ، أى رؤية للعمل الأدبى من دون إدعاء ترجمته ، ومن دون استغلاله لمجرد صنع فيلم تجارى ، فالعمل الأدبى يبقى بين دفتى كتاب ، والعمل السينمائى يبقى على الشاشة ، ولكل منهما لغته المختلفة تمامًا .

وهناك من يرى أن السينما تضر بالأدب من حيث إنها تجعل المتفرج يكتفي بالفيلم المأخوذ عن العمل الأدبى ولا يقرأه . وهذا صحيح بالنسبة لبعض جمهور السينما ، ولكنه ليس صحيحًا بالنسبة لكل جمهور الأدب ؛ فقارئ الأدب لا يغنيه شيء عن القراءة ، ولكن الأفلام الأدبية إذا جاز التعبير ، وبكل أنواعها حتى التجارية منها تقوم بالترويج للأدب ، وتدفع بعض المتفرجين إلى القراءة ، والمقارنة بين الفيلم والعمل الأدبى .

ومن بين عشرات المقالات والدراسات عن السينما والأدب العالمى التى نشرتها طوال الفترة من ١٩٦٨ إلى ٢٠٠١ اخترت فصول هذا الكتاب للتعبير عن انحيازى للنوع الثالث من العلاقات بين السينما والأدب ، وانحيازى ضد المركزية الغربية ، فإلى جانب كبار أدباء أوربا وأمريكا ، هناك أدباء كبار من أمريكا الجنوبية (كاربينتيه وفونتييس وايزابيل الليندى وسكارميتا) ، ومن أسيا (ميشيما وأونداتجى وايتماتوف) ، وإلى جانب دستويفسكى وتشيكوف وتولستوى وجوته وبيرانديللو ودورنمات وجونتر جراس وفون كلايست وفورستر من أوربا وهنرى جيمس وشتاينبك وآرثر ميللر وهيمنجواى من أمريكا ، هناك أدباء غير معروفين بنفس الدرجة مثل فانشورا التشيكى وجوزيف روث النمسوى وما لابارته الإيطالى وجون كيندى تول الأمريكى . فالأصل فى اختيار هذه الفصول أن يكون العمل الأدبى من الأدب العالمى أى الذى يتجاوز بعمقه الحدود اللغوية بين البشر ، وأن يكون الفيلم أيضًا من السينما العالمية أى التى تصل إلى كل الناس فى كل مكان بأسلوب معالجتها للعمل الأدبى . والأمل أن تعبر تلك الفصول عن رؤية الأديب ورؤية السينمائى ورؤية الناقد فى آن واحد .

سمير فريد

روايـــات

ايتماتوف

المدرس الأول

ظهر فى النصف الأول من ستينيات القرن العشرين جيل جديد من المخرجين السوفيت الشباب الذين عبروا فى أفلامهم بحق عن مرحلة « ذوبان الجليد » ، مثل أندريه تاركوفسكى فى « طفولة إيفان » وسيرجى بارادجانوف فى « الخيول النارية » ثم كونتشالوفسكى فى « المدرس الأول » .

درس أندريه كونتشالوفسكى فى معهد السينما بموسكو على يد ميخائيل روم ، وتعرف على أندريه تاركوفسكى وصارا أصدقاء الفن والحياة ، إذ كتب سيناريو فيلم « القاطرة والكمان » لتاركوفسكى وهما بالمعهد ، ومثلا معا فى فيلم « عمرى عشرون عامًا » لمارلن خوتسييف ، وفى فيلم تاركوفسكى الثانى « أندريه روبلوف » نرى كونتسالوفسكى يلتقى مع صديقه للمرة الثانية كاتبًا للسيناريو .

« المدرس الأول » هو أول أفلام كونتسالوفسكى الطويلة وقد عرض فى مهرجان فينيسيا الإيطالى عام ١٩٦٦ ونال كأس فولبى لأفضل ممثلة ، وهى ناتاشا ارنيبا ساروفا راقصة البالية وزوجة كونتشالوفسكى .

يعمق الفيلم لحظة تاريخية خطيرة فى حياة الشعوب ، هى تلك اللحظة التى يصطدم فيها الماضى المتخلف بالحاضر الثورى المتطلع إلى حياة أفضل ، وذلك من خلال تجربة الجندى الشاب دوشين الذى يعود بعد الحرب الأهلية إلى قريته فى قرجيزيا بآسيا الوسطى عام ١٩٢٣ ليقوم بإنشاء أول مدرسة فى تلك القرية النائية .

إننا نعيش هذه التجربة بكل أبعادها الإنسانية فنرى أهالى القرية وهم يقاومون تلك الرياح العاتية التى يريد دوشين أن يقتلع بها جذور الماضى المتخلف ، ونراه وهو يبذل روحه ودمه فى سبيل تحقيق ما يريد .

ويدور فى الفيلم صراع آخر يجسد اللحظة التاريخية التى يتناولها ، وهو الصراع بين نودربك الإقطاعى وبين دوشين حول الحسناء التيناى التى أحبها دوشين وهو يعلمها فى مدرسته ، وتزوجها نودربك بالقوة فى بحثه عن زوجة شابة جديدة إلى جانب زوجته التى تستسلم للواقع وتبدو صامتة أبداً .

ويتمكن أوشين عن طريق رجال البوليس من إنقاذ حبيبته فى صباح ليلة زواجها والقبض على نودربك ، ويقف أهالى القرية من التيناى موقفًا عنيفًا ، فهم يرفضونها تمامًا لأنها تركت زوجها « هذه هى نتيجة القراءة والكتابة » .

يقرر دوشين الارتفاع فوق عاطفته ، فيرسل التيناى لتواصل دراستها فى طشقند ويبقى هو فى القرية ليواصل رسالته فى عزم وإصرار كبيرين .

وفى نفس الوقت الذى يتعاطف فيه كونتشالوفسكى مع دوشين فى تجربته القاسية ، يدين الجمود العقائدى ويسخر منه ، فعندما يسأله أحد التلاميذ : لماذا يموت الناس ؟ يقول : لأنهم بشر . وعندما يسأل آخر : وهل يموت لينين ؟ يثور ويصرخ فيه : « تلك أفكار مناهضة للثورة » . وعندما يأتى إليه خبر موت لينين يروح يدق أبواب القرية فى الليل وأناسها نيام ، قائلا : « أتريدون النوم والأعداء مستيقظون » . وتبلغ السخرية ذروتها عندما يقف بجسده الضعيف أمام نودربك بجثته الضخمة ويستعد لمصارعته قائلا : « إن عمال الدنيا جميعًا يقفون ورائى » .

دوشين فى جموده العقائدى لا يساعده غير صديقين أحدهما يرى بعين واحدة ، والآخر يسير بساق واحدة ، أما عندما يعى عقم ذلك الجمود فيساعده الرجل العجوز الذى يتعاطف معه منذ البداية فى تحطيم الشجرة التى يمتلكها ، والتى تمثل الماضى المتخلف ليشيد مكانها مبنى المدرسة من جديد بعد أن أحرقها رجال نودربك انتقامًا من دوشين .

يوضح « المدرس الأول » الأسلوب الذى اختاره كونتشالوفسكى بين المجددين من أبناء جيله ، فهو يبدو مجددا من خلال تراث الواقعية الاشتراكية فى الفيلم السوفيتى ، وذلك على النقيض من تاركوفسكى وباراو جانوف اللذين يتأثران بالاتجاهات الأوربية المعاصرة أكثر مما يتأثران بذلك التراث .

أبدع كونتشالوفسكى فيلمه بمنهج واقعى صارم ، يمضى فى إيقاع تراجيدى بطئ ، ويعتمد أساسًا على التكوين الذى يعكس خشونة الواقع ، وعلى الاستخدام الواعى لأحجام المناظر والموسيقى والصوت بوجه عام .

الصوت فى « المدرس الأول » هو الوسيلة الأولى التى اعتمد عليها كونتشالوفسكى ليتجاوز الطبيعية . وليقدم فيلمًا يرى الواقع بعيون تحكمها وجهة نظر فكرية محددة ، فهو يستخدم الموسيقى فى ثلاثة مشاهد فقط طوال الفيلم ، وهى موسيقى آلة فلكلورية نراها فى يد مغن من أهل القرية ، فى المشهد الذى يشعر فيه دوشين بالحب لأول مرة ، ثم فى مشهد مطاردة الخيول لذبح إحداها ، وأخيراً ودوشين وسط حطام مدرسته المحترقة .

ويلعب هذا الاستخدام للموسيقى دورين : الأول هو الإيحاء بواقعية المشاهد التى نراها بدون الموسيقى ، والثانى هو الارتفاع عن الواقع فى المشاهد التى نراها مع الموسيقى .

وتقوم المؤثرات الصوتية بنفس هذين الدورين ، ففى المشهد الذى يستعد فيه نودريك للنزال مع أحد الفلاحين نسمع فى الخلفية صوت كلب ، وفى المشهد الذى ينظر فيه إلى التيناى بعد أن قرر أن يتزوجها نسمع صوت ذبابة تدور حول يديه توحى بنوع نظرته إلى التيناى ومدى تقديره لقيمتها .

وفى « المدرس الأول » مشهد من أروع مشاهد العرى ، وهو المشهد الذى تظهر فيه التيناى من الليلة التى قضتها مع نوردبك ، فتهبط النهر عارية والمطر يهطل وتمسح جسدها بيديها وهى تتطلع إلى السماء .



ایتماتوف



کونتشالوفسکی





فانشورا

ماركيتا لازاروفا

يعتبر الفيلم التشيكوسلوفاكى « ماركيتا لازاروفا » ، الذى أخرجه فرانتشك فلاشيل عام ١٩٦٦، من الأفلام القليلة التى تؤكد أن فن السينما رغم حداثته أصبح يضارع الفنون الأخرى العريقة مثل المسرح والشعر والموسيقى . وهو بما يفجره فى مشاهديه من مشاعر وأحاسيس ، وما يثيره فى عقولهم من أفكار ورؤى ، يعمق من نظرتهم إلى الحياة ، ويقوى من قدرتهم على مواجهة الموت ، مثله فى ذلك كل الأعمال الفنية العظيمة .

صاحب « ماركيتا لازاروفا » من أعظم فنانى السينما فى العالم ولد عام ١٩٢٤ ، ودرس الفلسفة فى الجامعة ، وبدأ حياته الفنية بإخراج مجموعة من الأفلام التسجيلية القصيرة . وفى عام ١٩٥٩ أخرج فلاشيل أول أفلامه الروائية الطويلة « مطاردة » ، ثم « الحمامة البيضاء » عام ١٩٦٠ ، و« مصيدة الشيطان » عام ١٩٦١، وبعد خمس سنوات كاملة من العمل أنجز تحفته « ماركيتا لازاروفا » .

كتب فلاشيل سيناريو « ماركيتا لازاروفا » عن رواية بنفس الاسم للكاتب التشيكوسلوفاكى فلاديسلاف فانشورا (١٨٩١ - ١٩٤٢) ، الذى يعد من أعظم الروائيين التشيكوسلوفاك فى القرن العشرين ، والذى مات ميتة الأبطال العظام عندما أعدمته القوات النازية فى أثناء احتلال تشيكوسلوفاكيا ؛ لرفضه الدعوة التى وجهها إليه جوبلز لزيارة ألمانيا . وبقدر ما كان فانشورا فى روايته متأثرا بفن السينما بقدر ما لم يتأثر فلاشيل فى فيلمه بفن الأدب ، وليس هذا غريبا إذا عرفنا أن فانشورا كان من أوائل الأدباء الذين كتبوا للسينما فى العشرينيات ، بل وأخرج خمسة أفلام مع

بداية نطق السينما فى الثلاثينيات ، وأن فلاشيل منذ أول أفلامه من المخرجين القلائل الذين يحققون مفهوم السينما الخالصة ، أى التى تتجاوز مرحلة التجميع الكمى للفنون ، إلى مرحلة اللغة الخاصة المتكاملة ذاتيا .

تدور أحداث الرواية ، وكذلك الفيلم فى أوائل القرن الثالث عشر ، ولكن هذا لا يعنى أنها رواية تاريخية . يقول فانشورا : « لقد كتبت هذه الرواية من أجل موضوعها ، ومن أجل شخصياتها التى تعيش بيننا حتى اليوم . إن لهذه الشخصيات مقابلها فى حياتنا المعاصرة ، واعتقد أننا لا نستطيع القول بإن شكسبير قد خان عصر النهضة ؛ لأنه كتب عن الإمبراطور قيصر أو عن الملكة كليوباترة » . كان فلاشيل فى فيلمه أقرب إلى هذا المفهوم من فانشورا نفسه . يقول : « قرأت الكثير عن القرن الثالث عشر ، واعتمدت على الكتب العلمية مثل كتاب زيجموند وينتر وكتابات أناتول فرانس عن فترة الانتقال من الوثنية إلى المسيحية ، وذلك من أجل المزيد من فهم هذا العصر » . ويقول أيضاً: « إن شخصيات « ماركيتا لازاروفا » لا تدين بالمسيحية أو الإسلام أو اليهودية . إن الصيد بالنسبة لهم وسيلة للعيش ، ولإسعاد أنفسهم فى نفس الوقت . إذ أن الزراعة توفر لهم ضرورات المعيشة بصفة منتظمة ، ولكنها تتطلب جهدا كبيرا . إنهم بالنسبة إلى فانشورا مجموعة من اللصوص ، ولكنهم فى تقديرى لم يكونوا ليسرقوا لو كانوا يحصلون على ما يكفيهم من الطعام » .

كتب فلاشيل سيناريو « ماركيتا لازاروفا » مع فرانتشك بافليسك طوال عام ١٩٦٤ ، واستغرق التصوير الشهور الستة الأولى من عام ١٩٦٥ ، وانتهى إعداد الفيلم (٥ آلاف متر) فى أوائل عام ١٩٦٦ من واقع ٥٨ ألف متر تم تصويرها .

رغم أن فلاشيل فى « ماركيتا لازاروفا » أقرب إلى الماركسية منه إلى أى منهج فلسفى آخر ، إلا أن أهم ما يتميز به هذا الفيلم أنه محاولة لإعادة اكتشاف الإنسان من جديد بعيدا عن كل المناهج الجاهزة مثل « ساتيريكون فللينى » و « ذو اللحية الحمراء » كيروساوا وغيرهما من الأفلام القليلة المماثلة .

يأخذنا الفيلم إلى وسط بوهيميا فى أوائل القرن الثالث عشر ، لا ليقدم فيلما تاريخيا بالمفهوم الذى أرسته هوليود ، وإنما ليتحرر من الواقع ، وليستخدم لحظة من

لحظات التحول الكبرى للتعبير عن محاولته إعادة اكتشاف الإنسان ، وهى لحظة التحول من الوثنية إلى المسيحية فى تلك المنطقة حيث كانت تعيش بعض القبائل الوثنية ، وليس هناك أفضل من تلك اللحظات للتعبير عن مثل هذه المحاولات سواء فى الفن أم فى الفلسفة .

إننا فى الغابة الأولى ، ومن جديد نجد أنفسنا أمام حقائق الحياة الكبرى : الموت والميلاد ، والحب والجنس ، وقد تجردت من كل مظاهر الحضارة ، واقتربت من الطبيعة البدائية ، وأمام الاختيار الأكبر الذى يفرض على الإنسان الفرد ، كما يفرض على الدول والجماعات : بين العنف أو اللاعنف ، الحرب أو السلام ، وحيث تتعرى حقائق الحياة من مظاهر الحضارة تتفجر داخل البشر غرائزهم ، وتصل إلى أقصى مدى فى التعبير عن وجودها ، وحيث يصبح الاختيار بين العنف أو اللاعنف يصبح الصراع من أجل البقاء ، وليس فقط من أجل التطور .

ويتضح ذلك الصراع منذ المشهد الأول فى الفيلم عندما نرى جماعة من أسرة كوزليك الوثنية التى تعيش على الصيد بقيادة ابنه الأكبر نيكلوش تهاجم جماعة من النبلاء الألمان المسيحيين الذين كانوا يحكمون بوهيميا فى ذلك الوقت فى أثناء رحلة صيد ، وتقوم جماعة نيكلوش بقتل كل النبلاء وتأسر أحدهم ، وهو النبيل الشاب كريستيان ، وفى طريق العودة إلى مقر الكوزليكيين يلتقى نيكلوش بالشيخ لازار كبير أسرة لازار المسيحية ، ويرى ابنته ماركيتا الجميلة ، وهناك فى مقر الأسرة نرى كوزليك الأب ، وابنه الشاب آدم ، وابنته الشابة الكسندرا .

وتمثل هذه الشخصيات محاور الصراع الرئيسى فى الفيلم : بين أسرة كوزليك التى تؤمن بالعنف والحرب ، وأسرة لازار التى تؤمن باللاعنف والسلام ، وهو الصراع الذى يفجره أسر النبيل الألمانى الشاب ، إذ تتحرك قوات الشريف الملكية لإنقاذه من الأسر ، وبينما تقوم أسرة كوزليك بإبادة أسرة لازار بعد أن رفض لازار التعاون مع كوزليك فى مواجهة قوات الشريف ، تقوم هذه القوات بإبادة أسرة كوزليك تحت رايات الصليب ، ونرى الأرض وقد تناثرت فيها الجثث والأشلاء ، والسماء رمادية حزينة ، ثم الإنسان وقد أصبح عليه أن يختار من جديد بين الدنيا والدين ، والطلاق البائن بينهما يشير إلى بدء الصراع مرة أخرى ، أو بالأحرى يؤكد أنه لن ينتهى أبداً .

وفى نفس الوقت الذى تمثل فيه هذه الشخصيات محاور الصراع الرئيسى من أجل التطور ، تمثل أيضًا حقائق الحياة وقد تجردت من كل مظاهر الحضارة ، والغرائز الإنسانية وقد تفجرت ووصلت إلى أقصى مدى فى التعبير عن وجودها . وليس هناك انفصال بين هذا الصراع الذى تمثل محاوره ، وبين تلك الحقائق التى تعبر عنها ، وإنما علاقات ديالكتيكية كثيفة ، بل إن هناك من الفلاسفة من يجعل من البقاء فى حد ذاته الغريزة الأم التى تنبع منها كل الغرائز ، والعلاقة بين الجنس والبقاء توضح ذلك على نحو قاطع ؛ فإذا كان كوزليك هو التجسيد الحى للعنف والحرب ، ولازار هو التجسيد الحى للاعنف والسلام ، فإن ماركيتا تعبر عن الحب بقدر ما تعبر الكسندرا عن الجنس ، الحب الذى ينشأ بين ماركيتا ونيكلوش ، والجنس الذى يضطرم بين الكسندرا وكريستيان ، وبينها وبين أخيها آدم أيضًا . وقد يبدو الجنس على النقيض من الحب لا يعرف المحرمات ، ولكن ليس هناك انفصال بين الحب والجنس فى العلاقة بين ماركيتا ونيكلوش ، كما أن ماركيتا التى أحبت نيكلوش على الرغم من صلبه لوالدها لا تعترف بالأبوة بنفس القدر الذى لا تعترف به الكسندرا بالأخوة ، وبنفس القدر الذى لا يعترف به كلا من لازار وكوزليك بالبنوة ؛ إذ يرفض لازار ابنته ؛ لأنها عاشرت الوثنى ، وجعلته يخون عهده للإله بأن يهبها إياه فى الدير ، ويقوم كوزليك بقطع ذراع ابنه آدم عقابا له على حبه لأخته .

وعلى حين يقتل آدم بأيدى قوات الشريف التى أسرته وهو يحاول الهرب ، ونراه والسهام تتراشق فى جسده ، يقتل كريستيان عشيق الكسندرا وهو يهيم على وجهه عقب المعركة ، وقد فقد عقله أو يكاد من هول ما رأى وما فعل ، ويقتل نيكلوش فى أثناء محاولته إنقاذ والده الذى جرح وأسر فى المعركة ، ويقوم الشريف بعقد قرانه على ماركيتا وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة . ومن ناحية أخرى يعيش لازار رغم صلبه ، ويعيش كوزليك رغم جراحه ، وتعيش الكسندرا رغم شهواتها الدامية ، ولكن الاختيار الجديد أصبح بين الراهب الذى يلقى بظله على كل الأحداث منذ بداية الجزء الثانى من الفيلم ، وبين ماركيتا التى تنطلق فى المراعى بعيداً عنه فى الاتجاه المعاكس تماما ، وفى هذا المشهد الأخير لا يضعنا الفيلم أيضًا أمام نقيضين لا يلتقيان ، وإنما أمام نقيضين تقوم بينهما علاقة ديالكتيكية كثيفة ، فماركيتا وهى تبتعد عنه لم تزل تجد فى الكنيسة

الملاذ الوحيد لعذاباتها ، والراهب وهو يبتعد عنها يطارد الغزال الذى أصبح رمزا لها فى المشهد الذى توجهت فيه إلى الكنيسة قبل مصرع نيكلوش .

البناء االدرامى فى « ماركيتا لازاروفا » يعبر عن هذه الرؤية التى يقدمها فلاشيل ، فهو لا يرتبط بالتابع المنطقى للانتقال من لقطة إلى أخرى ، أو من مشهد إلى آخر ، وإنما يرتبط أساسًا بتطور العلاقات بين شخصياته باعتبارها رموزا للتعبير عن رؤيته ، وهو يستخدم لوحات الكتابة فى السرد وصولا إلى الغرض ذاته ، وللتخفيف من الانفعالات الحادة التى يثيرها الفيلم طوال مدة عرضه .

ينقسم الفيلم إلى جزءين : فى الجزء الأول نتعرف على الشخصيات الرئيسية (كوزليك وأولاده نيكلوش وآدم والكسندرا لازار وابنته ماركيتا كريستيان والشريف) . ونتابع نمو العلاقات بينهما إلى أن تقوم أسرة كوزليك بإبادة أسرة لازار ، وفى الجزء الثانى نتعرف على شخصية الراهب الذى يتلقى ضربة حادة فى رأسه ، ويتحرك فى كل مكان دماؤه تسيل على جبهته ، ونتابع مصائر الشخصيات وهى تتحدد إلى أن تقوم قوات الشريف بإبادة أسرة كوزليك .

وشخصيات الفيلم فى تعبيرها الرمزى عن رؤية فلاشيل تعتبر نموذجا للشخصيات الرمزية بالمعنى المذهبى الصحيح للمصطلح ، فهى ليست رموزا تجريدية ، وإنما رموز إيحائية تنبع من الواقع ولا تتطفل عليه . أما الشخصيات الكوزليكية التى تؤمن بالعنف ، فهذا الإيمان يرجع إلى واقعها الاقتصادى الذى يعتمد على الصيد ، وبالتالى يدفعها إلى الدخول فى صراع دائم مع الطبيعة . أما الشخصيات اللازارية التى تؤمن باللاعنف فيرجع إيمانها إلى الدين المسيحى الذى تعتنقه ، وقد هزمت أسرة لازار أمام أسرة كوزليك ؛ لأنها آمنت بمنطق يتعارض مع الواقع الذى تعيش فيه ، وهزمت أسرة كوزليك أمام قوات الشريف ؛ لأنها حاربت جيشا يعبر عن واقع أكثر تقدما بالنسبة إلى واقعها .

ومنطق العنف الذى يؤمن به الكوزليكيون هو الذى يفسر سلوك نيكلوش نحو حبيبته ماركيتا عندما يغتصبها ، ويفسر سلوك الكسندرا نحو حبيبها كريستيان عندما تقتله لأنه ابتعد عنها ، وسلوك كوزليك نحو ابنه آدم عندما يقطع ذراعه عقابا له على

حبه لأخته . كما أن منطق اللاعنف الذى يؤمن به اللازاريون هو الذى يفسر سلوك ماركيتا نحو نيكلوش رغم أنه صلب أبيها واغتصبها ، وسلوك أفراد أسرة لازار نحو نيكلوش عندما ضربوه وهو يطلب مساعدتهم فى الحرب ضد قوات الشريف ، وكانوا بالطبع قادرين على قتله .

والقاسم المشترك بين الكوزليكيون واللازاريون أنهم جميعا نتاج واقع بدائى بقدر ما هو حقيقى ، فيه نرى آدم وهو يتطلع إلى نيكلوش فى أثناء ممارسته الجنس مع ماركيتا فى الجزء الأول ، وتتطلع الكسندرا إليهما أيضا وهما يمارسان الجنس مرة أخرى فى الجزء الثانى .. إنها كلها شخصيات تتعامل مع غرائزها دون حدود ولا قيود . وإذا تساءلنا ماذا لو تحطمت حدود وقيود الحضارة المعاصرة فربما رأينا أنفسنا فيها .

وكما يعبر البناء الدرامى عن رؤية فلاشيل ، يعبر عنها أيضا أسلوب الإخراج ، ويلتحم الشكل بالمضمون بحيث يصبح هو المضمون ذاته ، وتتكامل مفردات الأسلوب الموظفة توظيفا دراميا دقيقا على نحو فذ .

وإذا كان فلاشيل قد اعتمد على الأماكن الطبيعية (الغابات والساحات والمراعى) والديكور (المنازل – الكنيسة) والملابس وقطع الأثاث وأدوات الحياة اليومية المختلفة فى التعبير عن الواقع الذى تعيش فيه شخصياته ، واعتمد على حركة الكاميرا الحرة (المحمولة على اليد) فى التعبير عن لحظات العنف سواء فى المعارك أم فى غيرها من لحظات العنف ، وعن لحظات الاضطراب النفسى (ماركيتا وهى تهرع نحو تمثال المسيح فى منزلها ، وتصلى من أجل نيكلوش وهو يتعرض للضرب من قبل أفراد أسرة لازار – كريستيان وهو يهيم على وجهه فى النهاية) ، فقد اعتمد على المونتاج والصوت فى خلق البعد الآخر اللاواقعى الذى يجعل من شخصياته رموزا تعبر عن حقائق الحياة الكبرى ، ويجعل من فيلمه رؤية تاريخية شاملة للعالم الذى يعيش فيه .

استخدم فلاشيل مشاهد المونتاج أربع مرات : مرتان فى الجزء الأول ومرتان فى الجزء الثانى ؛ أما المشهد الأول ، ففيه يقدم بطلته ماركيتا من وجهه نظر موضوعية حيث نراها وهى تطلق الحمام ، وتطلق ثديها من ثوبها وتبدو حائرة بين رغبتها فى الحياة ، ورغبة والدها فى إلحاقها بالدير . وفى المشهد الثانى ، يعبر عن العالم

الداخلى لاكسندرا من وجهة نظرها ، حيث نراها وهى عارية أمام شجرة تمتلئ بالتعاويز ، ثم وهى تمارس الجنس مع كريستيان فى مونتاج متوازٍ مع ذبح ديك وتساقط دمه ، وخروج حية من الشجرة ، وكريستيان وهو يقتل الحية . وفى المشهد الثالث ، نرى العلاقة بين الكسندرا وآدم من وجهة نظر نيكلوش والعقاب الذى أنزله به والده كوزليك . أما فى المشهد الرابع ، فنرى المعركة بين قوات الشريف وبين أسرة كوليك من وجهة نظر كريستيان ، ويعبر المشهد أيضا عن العالم الداخلى لكريستيان الذى يتمزق بين نداء والده ونداء الكسندرا ، ويعانى أهوال الحرب التى وجد نفسه يشترك فيها ، ويمارس العنف بدوره كما يتضح من اللقطة التى يغرس فيها سهما فى عين أحد رجال كوزليك .

واستخدم فلاشيل أيضا المونتاج المتوازى مع تقدم قوات الشريف نحو مقر أسرة كوزليك ، وردود الفعل المتباينة عند الكوزليكيين واللازاريين . وبين الراهب وهو يتأمل جثة آدم التى تراشقت فيها السهام ، وآثار المعركة بين قوات الشريف وأسرة كوزليك ، وبين ماركيتا وهى تتقدم نحو الكنيسة فى النهاية وغزال صغير يقف فى الغابة ، ثم بين الصلاة داخل الكنيسة ومحاولة نيكلوش إنقاذ أبيه من الأسر ، كما استخدم اللقطات الاعتراضية أربع مرات ؛ لتكثيف العالم الداخلى للشخصيات فى اللحظات الهامة من حياتها : المرة الأولى بعد رحيل نيكلوش من مقر أسرة لازار حيث نراه من وجهة نظر ماركيتا فى أثناء الاعتداء عليه ، والمرة الثانية فى أثناء اختطاف نيكلوش لماركيتا حيث نرى الكنيسة من وجهة نظر ماركيتا ، والمرة الثالثة فى أثناء اغتصاب نيكلوش لها حيث نرى من وجهة نظرها أيضا أحد رجال أسرتها وهو يموت فى المعركة بين الأسرتين ، أما المرة الرابعة ففى أثناء جر قوات الشريف لآدم كالحيوان بعد أسره حيث نرى الكسندرا عارية أمام شجرتها .

أما عن شريط الصوت الذى يعتبر نموذجا من نماذج الاستخدام الدرامى للصوت فى السينما ، فقد اقتصر دوره على تجاوز الواقعية سواء الموسيقى أم الكورال ، أو حتى المؤثرات الصوتية كما فى مشهد المعركة الأولى بين الجماعة التى يقودها نيكلوش والنبلاء الألمان حيث يتم التركيز على صوتا اللهاث وتأوهات الألم مع تضخيم

كلا منهما على نحو يتجاوز الواقعية ، ويعتبر مدخلا صوتيا ملائما إلى الفيلم كله ، وحيث يكون للصوت دلالة درامية يكون للصمت أيضا ، وليس هناك أبلغ من صمت الكسندرا طوال الفيلم تعبيرا عن طبيعتها البرية باعتبارها رمزا للجنس .

أما عن حجم الشاشة فقد استخدم فلاشيل الحجم العريض ، ووظفه مع الأحجام العامة للمناظر للتعبير عن العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصيات ، وهي علاقة لها أهميتها الخاصة في الفيلم سواء بالنسبة إلى الكوزليكيين أم بالنسبة إلى اللازاريين .

وإلى جانب الأحجام العامة استخدم فلاشيل الأحجام الكبيرة ، وخاصة في مشاهد المونتاج ، ومن خلال التناقض بين هذين الحجمين ، وبين اللونين الأبيض والأسود اللذين اختارهما عوضا عن الألوان عبر عن صراع المتناقضات الذي يسود الفيلم من بدايته إلى نهايته ، كما كانت درجات الأبيض والأسود وسيلة من وسائل التمييز بين الماضي والحاضر ، وبين الواقع والخيال في مشاهد المونتاج ، وفي اللقطات الاعتراضية ، وفي التمييز بين الشخصيات أيضًا ؛ ففي مشهد تقديم ماركيتا غلبت الإضاءة الناصعة ، على حين غلبت الإضاءة القاتمة عند تقديم كوزليك وهو يروض حصانا في ساحة منزله ، وعند تقديم الكسندرا وهي تستخرج اللحم من ذبيحة هائلة علقت من قدميها في ركن الساحة .

فلنلزم الصمت ونجلس في خشوع : إننا أمام عمل من أعظم الأعمال الفنية ، ليس فقط في تاريخ صاحبه ، أو تاريخ السينما في بلاده ، أو حتى تاريخها كله ، وإنما في تاريخ إبداع الإنسان الذي لا يكف عن العطاء .



فلاشيل



فانشورا



لقطة من فيلم ماركيتا لازاروفا



لقطة من فيلم ماركيتا لازاروفا

هنرى جيمس

ديزى ميللر

يرى فرنسيس فورد كوبولا أن الجيل الجديد الذى ظهر فى هوليود فى بداية السبعينيات من القرن العشرين الميلادى يمثل " الموجة الجديدة " فى السينما الأمريكية المعاصرة . ولكننا نختلف معه فى ذلك .

إن هذا الجيل الذى يمثله كوبولا وبوجدانو فيتش وفريدكين ، ثم لوكاس وسبلبرج وسكورسس لا يعبر عن مولد سينما جديدة فى هوليود ، وإنما عن جيل جديد يتطور بالسينما الهوليودية التقليدية من داخلها ، ولا يحاول الثورة عليها بأية حال ، بل إنه ، على العكس من الجيل السابق مثلا ، جيل آرثر بن وسيدنى بولاك وسيدنى لومت - أو جيل التليفزيون - يعمل بالتعاون مع الشركات الكبرى ، ويختلف حتى عن جماعات المستقلين الذين يحررون أفلامهم بالميزانيات الصغيرة .

يقول فريدكين : « إن هناك ثلاثة أسباب فقط لإنتاج فيلم سينمائى : لإضحاك الناس ، أو لإبكائهم ، أو لترويعهم فزعا » . ويقول بوجدانوفيتش : « إن المشكلة الكبيرة بالنسبة إلى المزج اليوم هى إعادة روح البراءة والاستقامة والبساطة ». ويقول سبلبرج : « إن ما يهمنى هو إنتاج أفلام ذكية وبارعة تروق للملايين من الناس ، وتحظى بإعجابهم » . وهذه الأقوال تعبر بدقة عن مبادئ جيل السبعينيات فى هوليود .. ولا تختلف فى قليل أو كثير عن مبادئ جيل العشرينيات أو الثلاثينيات فى مدينة السينما الأمريكية .

إن المهمة الأساسية التى قام بها هذا الجيل هى إعادة الروح إلى هوليود القديمة المتهالكة التى أنهكها التليفزيون من ناحية ، ونمو السينما فى عديد من بلاد العالم التى

كانت مجرد أسواق لها من ناحية أخرى . ولأن أغلب مشاهدى السينما فى العالم من الشباب بعد أن جلس الرجال والعجائز أمام التليفزيون ، ولأن هؤلاء الشباب نشأوا يشاهدون التليفزيون أيضًا ، وبالتالى لا يذهبون إلى السينما إلا إذا قدمت لهم أفلاما تختلف عمًّا يعرضه التليفزيون ، ولأن جيل كوبولا من المخرجين ينتمى إلى جيل الشباب من المساعدين ؛ لذلك عرفوا ماذا يقدمون للجمهور ، وعرفوا كيف يعيدون الروح إلى شركات السينما الاحتكارية الكبرى .

لقد حققت ثلاثة من أفلام هذا الجيل على التوالى أكبر الإيرادات فى تاريخ السينما الأمريكية على الإطلاق ، وهى : " الأب الروحى " إخراج كوبولا عام ١٩٧٣ ، و« طارد الأرواح » إخراج فريدكين عام ١٩٧٤ ، ثم « الفك المفترس » إخراج سبلبرج عام ١٩٧٥ .

وتحقيق أكبر الإيرادات ليس بالأمر التافه كما يتصور بعض المثقفين وهم ينظرون من أعلى . صحيح أنه لا يعنى شيئا فى علم الجمال ، ولكنه يعنى الكثير فى علم الاجتماع . والباحث فى علم الجمال اليوم ، وكذا الناقد ، لا يضير إلا نفسه عندما يتجاهل الدلالات الاجتماعية لبعض الظواهر التى تتخذ سمات الفن دون جوهره ، مثل : الفلكلور ، والسينما التجارية ، والمسرح التجارى .

إن الأفلام الثلاثة التى درت أكبر الإيرادات فى السنوات الثلاث الأخيرة ، أفلام سطحية إلى درجة السخف ، ولكنها تتميز بالبراعة الحرفية ، والقدرة على تلبية احتياج الغالبية الساحقة من أفراد الطبقة الوسطى فى العالم ، وهو الهروب من الواقع الاجتماعى الذى لا يريدون مواجهته ، إما عجزًا عن هذه المواجهة ، وإما لأن من مصلحتهم ألا تحدث بأية حال . والهروب من الواقع هو الأساس الذى قامت عليه مدينة السينما الأمريكية هوليود حتى عرفت فى أمريكا والعالم كله بأنها « مصنع الأحلام » .

ولكن ، وكما فى كل جيل ، هناك من أفلام هذا الجيل ما يرتفع إلى مصاف الأعمال الفنية ، مثل : « أهل المطر » ، و« المحادثة » ، و« الأب الروحى الثانى » إخراج كوبولا ، و« قمر من ورق » ، و« ديزى ميللر » إخراج بواجدا نوفيتش ، و« الشوارع الخلفية » ، و« سائق التاكسى » إخراج سكورسيس ،

ثـم « ب . هـ . اكس ١١٣٨ » ، و« نقوش أمريكية » إخراج جورج أوكاس . وتختلف هذه الأفلام سواء من الناحية الفكرية ، أم من الناحية الفنية كما تختلف أساليب أصحابها .

و« ديزى ميللر » هو الفيلم الطويل الخامس لمخرجه بيتر بوجدافيتش الذى ولد عام ١٩٤٠ وبدأ حياته الفنية ناقدا ، ثم أخرج « أهداف » عام ١٩٦٨ ، و« العرض الأخير » عام ١٩٧١ ، و« أيه الحكاية يا دكتور » عام ١٩٧٢ ، و« قمر من ورق » عام ١٩٧٣ ، و« ديزى ميللر » عام ١٩٧٤ ، ويصور الآن « ينكلسون » .

ويعتمد بوجدانوفيتش فى فيلمه « ديزى ميللر » ، وهو من إنتاج شركة المخرجين التى أسسها مع كوبولا وفريدكين ، على رواية الكاتب الأمريكى الأيرلندى الأصل هنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) الذى تجنس بالجنسية البريطانية قبل وفاته بعام واحد .

وتعتبر رواية « ديزى ميللر » ، التى صدرت لأول مرة عام ١٨٧٩، أول أعمال هنرى جيمس الناجحة . وعن أدب هنرى جيمس يقول جلال الريس فى مقدمة ترجمته العربية للرواية عام ١٩٦٢، « كان هنرى جيمس ضد مذهب الفن للفن موضوع الساعة فى زمانه . فدعاه بالتافة .. كما كان ضد مذهب الطبيعة الذى دعاه بالمال الغادر . لقد أصر على أن عناصر القصة الناجحة . وبالتالى الأدب الناجح هو الإحساس والعاطفة والاستشراف والتأنى ، وفوق كل هذا، الفهم . وهذه ، فى نظره ، هى أسس « الواقعية الصحيحة » .

يقول هنرى جيمس : « الحياة حقيقة واقعة : معركة ، على هذا يتفق المتشائمون والمتفائلون . الشر وقح وقوى ، الجمال ساحر ونادر . أخير عرضه المضعف . وأحمق قادر على التحدى ، والشر قادر على الانتصار . كثيرا ما نجد المعتوهين فى أعلى المناصب ، وذوى الخلق الرفيع أدناها . إن الناس على وجه العموم غير سعداء ، ولكن العالم كما هو ليس وهما . هناك فى هذا كله مزيج من الفرح والألم . والقاعدة التى تظهر بوضوح هى أن تتعلم كيف نريد . وكيف نسعى إلى الفهم » .

ويبدو هذا التصور للحياة واضحا تماما فى رواية ديزى ميللر التى تقع فى حوالى مائة صفحة وتنقسم إلى أربعة فصول : فى الفصل الأول تلتقى ديزى مع ونتربورن فى

الفندق الكبير ببلدة فيفى السويسرية حيث جاء لقضاء أجازته الصيفية فى أثناء الدراسة فى جامعة جنيف وجاءت هى مع والدتها وأخيها راندولف الذى يناهز العاشرة فى رحلة سياحية . إن كليهما من أمريكا ، ولكن بينما ينتمى ديزى إلى الطبقة المتوسطة ، ينتمى ونتربورن إلى الطبقة الأرستقراطية . وفى الفصل الثانى تنمو العلاقة بينها بقدر ما نتباعد روحيهما ، فهى تتصرف بعفوية ، أما هو فيلتزم بالتقاليد ذات الأصول الأوربية .

وعلى الرغم من نصائح عمة ونتربورن السيدة كوستللو بالابتعاد عن هذه « الفتاة العامية » . ومحاولتها إثارة الشكوك حول علاقتها بمرافقهم الإيطالى أوجينيو ، إلا أن ونتربورن يتعلق بديزى .. ويتفق معها على اللقاء فى روما .

لقد أدرك ونتربون معنى « صراحتها وعفويتها ، وعرف أنها مثل كل الأمريكيات تدعى عدم الاهتمام لتبدو رزينة بعيدة المنال » ، وكان ونتربورن يعتقد « أن الإنسان كريم النفس ، عفوى ، برئ بطبعه ، ولكنه يصبح معقدا كلما ازدادت ثقته بنفسه . أما فكرة أنها من طبقة العوام فلم تكن تعنى شيئا بالنسبة إليه . وقد أحس أنه اعتاد بساطتها وتصرفاتها » .

وفى روما نرى ديزى فى الفصل الثالث تختلط بالطبقة الأرستقراطية الإيطالية ، ولكنها تظل كما هى ، وترتبط بجيوفا نيللى الشاب الإيطالى الذى يبدو « معرضا للتقاليد الإيطالية بمحاكاته لها » . فهو محام من الطبقة الوسطى ، ولكنه يتأنق فى ملبسه ، ويجيد الاستمتاع بأدب ، والحديث بلطف حتى يكتسب ثقة الأرستقراطية ، ويدخل محافلها وحفلاتها ، وينزعج ونتربورن من هذه العلاقة بين ديزى وجيوفا فانيللى رغم إحساسه أنها علاقة برئية ، وليس كما يردد « علية القوم » باشمئزاز وتأفف . إنه يعلم مثلا أن السيدة روكر التى تقود الحملة ضد ديزى لم تتردد فى الاستسلام له فى ضعف رغم أنها زوجة وأم . ولكن ونتربورن فى نفس الوقت ، وكما وصفتهم ديزى « يختنق فى براثن تقاليدهم العتيقة » . ثم يأتى الفصل الرابع والأخير ، وفيه يصل الصراع الداخلى عند ونتربورن إلى ذروته ، وخاصة بعد أن شاهد ديزى مع جيوفانيللى خلف مظلتها ، ثم شاهدهما فى الكوليزيوم تحت ضوء القمر . لقد أرادت

ديزى أن تحقق أمنيتها بمشاهدة الكوليزيوم فى ضوء القمر رغم علمها أن ميكروبات « الحمى الرومانية » تنتشر فى المكان . وتمرض الفتاة ، وتموت ، وعند المقبرة يخبره جيوفا نيللى أن علاقتهما كانت بريئة تماما ، وأنه فكر لحظة فى الارتباط بها ، ولكنه أدرك استحالة ذلك .. ويتذكر ونتربورن حواره مع عمته عن ديزى ، يتذكر ما كان يقال ، وما لم يكن هو نفسه مقتنعا به ، ولكن بعد فوات الأوان .

أراد هنرى جيمس ، ومن خلال تجربته كامريكى يعيش فى أوربا ، أن يعبر فى رواية « ديزى ميللر » عن التناقض بين أوربا « الكهلة » كما يصفها راندولف الصغير ، وأمريكا الشابة كما تعبر عنها ديزى ، وذلك فى إطار رؤيته الشاملة للحياة حيث « الشر وقح وقوى . والجمال ساحر ونادر »

وإذا كانت أزمة ونتربورن بين أصوله الأوربية ، وحياته الأمريكية تدفعه إلى الحيرة والقلق ، فإن موت ديزى بالحمى الرومانية المنتشرة فى الكوليزيوم ، وهو من آثار الحضارة الرومانية القديمة ، يرمز بوضوح إلى النتيجة الفاجعة لتلك الأزمة .. وفى نفس الوقت نرى حقيقة « أن الناس غير سعداء ، ولكن العالم كما هو ليس وهما » . وحقيقة أن « هناك فى هذا كله مزيجا من الفرح والألم وحقيقة أن علينا أن نتعلم كيف نريد وكيف نسعى للفهم .

وقد جاء سيناريو فردريك رافائيل فى فيلم بوجدانوفيتش مجرد قراءة للكتاب صفحة صفحة ، وجاء أسلوب بوجدانوفيتش فى الإخراج تنفيذا دقيقا للسيناريو . إنهما بحق رجلان من الكاوبوى يحاولان تناول أوربا القرن التاسع عشر ، ومن خلال رواية لم يدركا منها إلا خطوطها الخارجية ، وعلى نحو لا يخلو من السذاجة .

يريد فردريك رافائيل أن ينقل رواية هنرى جيمس للسينما ، وقد فعل ذلك . فقسم الفصول الأربعة إلى عدة مشاهد ، وليس فى هذا أية درجة من درجات الإبداع الفنى الأصيل ، وقام بيتر بوجدانوفيتش بتنفيذ هذا السيناريو فافتقد إلى ما يميزه ، وجاء أسلوبه مثل أسلوب عشرات المنفذين الآخرين .

هناك حقا بعض الاختلافات بين الفيلم والرواية ، ولكنها تؤكد ما نذهب إليه من عقم الفيلم . وهذه الاختلافات هى على وجه التحديد فى البداية ، حيث تبدأ الرواية فى

الحديقة ، ويبدأ الفيلم من داخل الفندق إلى الحديقة متتبعا راندولف وهو يمارس عبثه منذ الصباح ، وفى عرض ونتربورن أن يذهب مع ديزى إلى قلعة سيلدون ، إذ يتم هذا العرض فى الرواية فى أول لقاء بينهما ، بينما فى الفيلم ، على حين يمهد لهذا الانتقال فى الرواية بخطاب من العمة كوستيللو . إنها اختلافات لا قيمة لها ، ولا تمثل فهما خاصا للرواية ، أو للفيلم .

وهناك بعض الإضافات أيضا ، وهى بدورها تؤكد رأينا فى الفيلم . وهذه الإضافات هى حمام الفندق الذى يدور فيه الحوار بين ونتربورن وعمته ، الذى تشاهده ديزى فى الحديقة العامة ، ثم الأوبرا الإيطالية التى تقدم على المسرح ويتم القطع إلى البهو الذى نرى ونتربورن فى الاستراحة وصديقه يخبره أن ديزى مريضة ، فالمشهد الأول يعبر عن تصور الكاوبوى الكاريكاتورى للطبقة الأرستقراطية (أناس يشربون الشاى ويلعبون الشطرنج وهم يستحمون فى الماء الساخن بملابس خاصة) ، والمشهد الثانى يعبر عن ذات التصور للشارع الأوروبى فى ذلك الحين ، وكذلك المشهد الثالث فى تعبيره عن دار الأوبرا ، والذى يبدأ بلقطة مصورة بالعدسة العريضة لمغنى الأوبرا ، وكأنه أراجوز آخر لا يثير إلا الضحك والسخرية .

صحيح أننا نسمع مختارات من موسيقى باخ وموزار وشتراوس وهايدن وشوبيرت وفردى ، ولكن هذا لايكفى للتعبير عن روح العصر ، بل إن جمع كل هؤلاء معا فى فيلم واحد يدل بوضوح على سطحية تصور صناع الفيلم لذلك العصر .. ويبقى فى النهاية الآداء التمثيلى كأفضل عناصر الفيلم ، وخاصة سبيل شبرد فى دور ديزى ميللر ، وبارى براون فى دور ونتربورن .



هنری جیمس



پیتر بوجدانوفیتش

أليخو كاربينتيه

اللجوء إلى المنهج

شاهدت فيلم « اللجوء إلى المنهج » إخراج فنان السينما الشيلى ميجيل ليتين فى عرضه العالمى الأول بمسابقة الأفلام الطويلة بمهرجان كان ١٩٧٨ . والفيلم إنتاج مكسيكى كوبى فرنسى عن رواية الكاتب الكوبى أليخوكاربنتيه الذى يعد من أعظم الروائيين فى الأدب العالمى المعاصر . ورغم عدم فوز الفيلم بأى من جوائز المهرجان الكبير ، إلا أنه كان أحد روائع المهرجان ، بل من روائع السينما المعاصرة .

وقد اشترك المخرج ميجيل ليتين فى كتابة السيناريو مع الكاتب الفرنسى روجيه دوبريه . وكان ليتين قد سبق وصور فيلما تسجيليا طويلا عام ١٩٧١ بعنوان : « الرفيق الرئيس » سجل فيه حواراً طويلاً بين الرئيس الليندى بعد فوزه فى الانتخابات وبين دوبريه الذى كتب كثيراً عن أمريكا اللاتينية من واقع مشاركته الفعلية فى نضال شعوب القارة ضد الإمبريالية العالمية . كما اشترك فى السيناريو الكاتب الشيلى جيمس أوجستو شيلى الذى يعيش مع ليتين فى المكسيك منذ الانقلاب العسكرى الذى أطاح بحكومة الليندى عام ١٩٧٣ ، وقام بالدور الرئيسى فى الفيلم الممثل الشيلى نيلسون فلاجرا الذى يقيم فى المكسيك منذ الانقلاب بدوره .

وهكذا ، فالفيلم تعبير عن سينما المقاومة الشعبية فى المنفى ، التى سبق وقدمت العديد من الأفلام الروائية والتسجيلية الطويلة والقصيرة . ومن هنا لم يكن من الغريب أن نرى اسم المخرج الفرنسى كريس ماركر مترجما لشريط الحوار الفرنسى المطبوع على الفيلم ، أو أن نرى اسم ميشيل جافراس - زوجة كوستا جافراس - مسئولة الإعلام عن الفيلم ، فالمساهمة فى هذا الفيلم هى مساهمة فى النضال ضد الحكم

العسكرى الفاشى فى شيلى . وقد تم تصوير « اللجوء إلى المنهج » وإعداده للعرض فى ٦ شهور من مايو إلى نوفمبر عام ١٩٧٧ بين نيومكسيكو وباريس وهافانا ولوس أنجلوس .

وتتناول الراوية التى صدرت عام ١٩٧٥ – وكذلك الفيلم – شخصية الديكتاتور العسكرى فى أمريكا اللاتينية كتعبير عن نظم الحكم العسكرية السائدة فى دول القارة منذ أكثر من قرن من الزمان ؛ ولذلك فالأحداث لاتدور فى بلد محدد ، وإنما فى بلد ما فى أمريكا اللاتينية . والتحليل الذى تقدمه الرواية – وكذلك الفيلم – لهذه الشخصية يكشف بعمق وبراعة عن طبيعة هذا النمط من الحكام ومن نظم الحكم ، وعلاقته بالإمبريالية العالمية ، كما يكشف عن النضال الشعبى الذى لا يهدأ ضد هؤلاء الحكام وتلك النظم.

يقول أليخوكاربنيتيه : إن أول ما يتعلمه التلاميذ فى أمريكا اللاتينية هو منهج ديكارت ، بينما هذه القارة ضد ديكارت . لقد عبرت فى شخصية « الرئيس » عن عدد من الديكتاتوريين جوزمانو بلانكو فى فنزويلا ، واسترادا كابريريا فى جوانتيمالا ، وبور فرير دياز فى المكسيك الذى حكم ٤٠ سنة حتى عام ١٩١ ، وكان وزير ماليته يسكن فى شارع تيليست بباريس ، وعندما مات دفن فى مقابر مونبارناس أمام بودلير ، وليونيداس تورخيليو فى الدومينيكان ، وجيراير ماشادو ديكتاتور كوبا الذى وضع فى السجن عام ١٩٢٧ ، وإميل كارنجو فى بوليفيا ، وفرانسيه فى باراجواى ، وروزاس فى الأرجنتين ، وديفاليه فى هايتى ، وآلان الفريد ستورناش فى بارجواى ، وسموزا فى نيكاراجوا ، وهناك بينوشيه فى شيلى .

ويقول الكاتب الكوبى الكبير : ماشادو لم يكن يعى عصره إلى درجة أنه منع معرضا للرسم التكعيبى فى هافانا : لأن التكعيبة بالنسبة إليه كانت مثل الاشتراكية ، وقد ظل يحكم حتى عام ١٩٣٣ ، كانوا يحكمون بالعنف ، ويرغبون فى إقامة علاقات جيدة مع فرنسا فى نفس الوقت . الرواية عن ٣ بلدان معاصرة على الأقل وعن ٣ شخصيات ، ففى مقابل القائد الشعبى الأمى النحات ميجبل استاتودا هناك أستاذ الجامعة الانتهازى لويس ماريتينز وهناك أيضا الطالب النموذجى . إن ثورات أمريكا اللاتينية منذ نصف قرن تبدأ فى الجامعات .

يتكون البناء الدرامى للفيلم من افتتاحية طويلة قبل العناوين ، وثلاثة مقاطع وخاتمة قصيرة قبل النهاية . أما الافتتاحية فتدور فى بيت الرئيس فى شارع تيليست بباريس فى أوائل القرن ، وفيها العناصر الرئيسية التى نراها بعد ذلك بالتفصيل فى المقاطع الثلاثة . وابتداء وقبل كل شئ يقوم المشهد الأول بتدمير ما يمكن اعتباره « هيبة » الرئاسة عند المتفرج ؛ فنحن نرى الرئيس يستيقظ من النوم ليمارس الجنس بلسانه مع عاهرة ترتدى زى الراهبات حسب طلبه ويقول ما أروع طعم الحياة .

وبينما الرئيس يستقبل المثقف الفرنسى (رجل الأكاديمية) الذى يبرر أفعاله فى الصحافة الفرنسية ويأخذ الثمن شيكا بمبلغ كبير يأتى بيرالتا سكرتير الرئيس ويخبره بتمرد الجنرال كالفان قائد الجيش فى بلاده ويكون رد فعل الرئيس محددا فى ثلاثة أوامر : أبلغ ابنى السفير فى واشنطون وأصدر أمرا بإهدار دم كل المتمردين ، وأعد لى خطابا إلى الأمة ، ويغادر الرئيس منزله قائلا : وقل لابنتى أوفيليا ألا تقلق فلدينا مال كثير فى سويسرا . وتظهر عناوين الفيلم على مشاهد للرئيس وهو يسافر إلى بلاده بالباخرة ، ثم وهو فى القطار إلى أرض المعركة مع المتمردين مرتديا حلته العسكرية وواضعا كل أوسمته ونياشينه .

ويقوم الرئيس بتصفية التمرد بعنف بمساعدة الجنرال هوفمان ، فيعدم الجنرال كالفان ، ويعدم أسرى المعركة معه أو عندما ينتهز الشعب الفرصة ويقوم بمظاهرات معادية للنظام العسكرى بقيادة طلبة الجامعة يدعمهم رئيس الجامعة وبعض الأساتذة ، يواجه المظاهرات بنفس القدر من العنف ، وخاصة عندما يطلب منه السفير الأمريكى إنهاء حالة (الشغب) على نحو حاسم ، وهنا نرى فى مشهد رهيب تجسيدا لمذبحة نويفا كور دويا الشهيرة ، حيث قام الجيش بقتل الرجال واغتصاب النساء بوحشية لا مثيل لها .

لقد رأى النحات الأمى ميجيل استاتودا وهو يعمل وسط تماثيله الضخمة أهالى قريته نويفاكوردويا وهم يرفعون الأعلام البيضاء فى مواجهة الجيش ، فما كان منه إلا أن صرخ وطالبهم بالمقاومة ورفع الأعلام الحمراء ، وبالفعل ترتفع الأعلام الحمراء على أسطح المنازل ، وعندما يهجم الجيش ينتحر النحات تحت تماثيله صارخا سوف نعود .

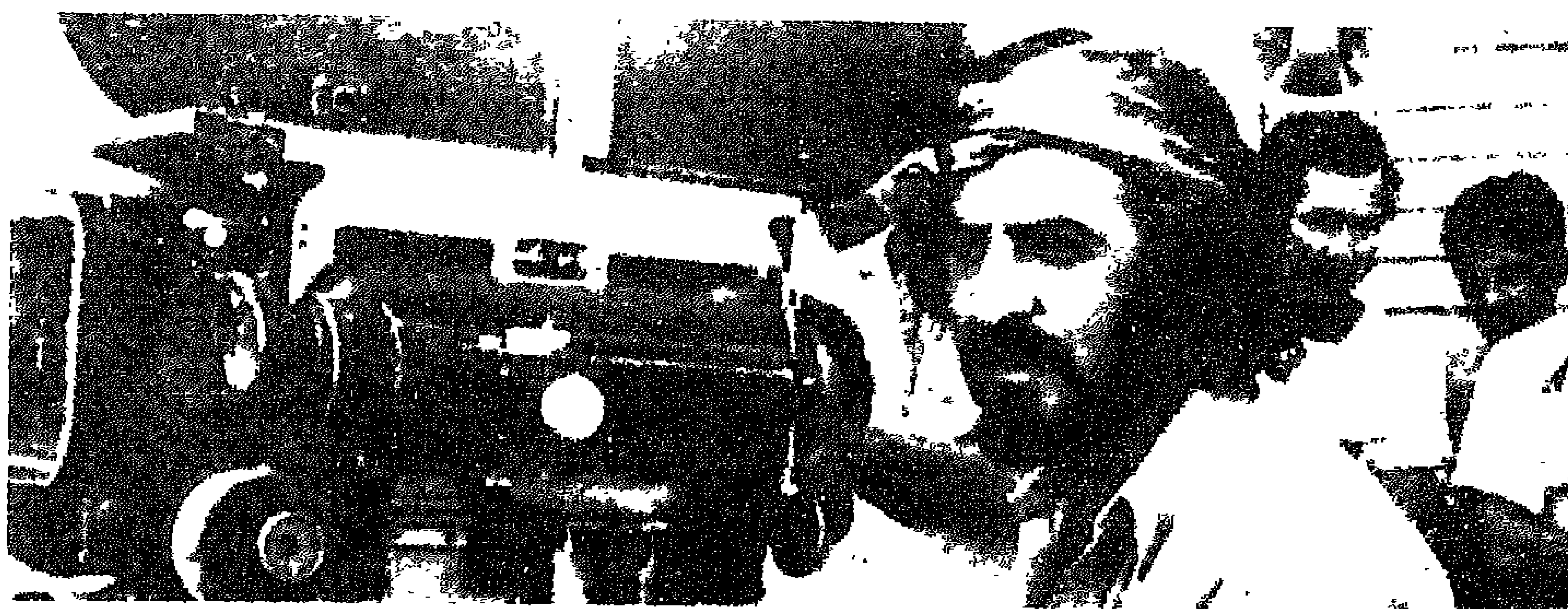
ويمذبحة نويفاكوردوبا ينتهى المقطع الأول من الفيلم ، لننتقل مع بداية المقطع الثانى إلى باريس مرة أخرى فى أثناء الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) ، وليأتى خبر تمرد الجنرال هوفمان هذه المرة ، وتتكرر المأساه - المهزلة اللاعقلية ، والتى يقصدها كارنتيه حين يقول إن هذه القارة ضد ديكارت : وفى مشهد موحى نرى الرئيس فى موكبه يتطلع إلى الجماهير ويقول لسكرتيره : بيرالف انظر كم يحبوننى يابيرالف . فيرد السكرتير : نعم يا سيدى ، ولكن لا تنظر من النافذة كثيرا .

ومرة أخرى تتصاعد الثورة الشعبية بقيادة الجامعة بعد تصفية تمرد الجنرال هوفمان ، ونقله ، وتصادر الحكومة كل الكتب الحمراء حتى رواية ستاندال « الأحمر والأسود » ، وفى مشهد تعليمى على افتتاحية أوبرا عايده ، نرى حركة أسعار السكر فى البورصة فى نفس الوقت الذى نرى فيه حياة عمال السكر ، وتصبح المواجهة شاملة بين الشعب والجيش ، وهنا يستدعى الرئيس قائد الطلبة لمناقشته فى مكتبه . ويبدأ المشهد بالرئيس منهمكا فى مراجعة الميزانية والطالب صامت أمامه ، ثم يستدعى سكرتيره ، ويعيد إليه الميزانية قائلا إن هناك ٣٠٠ قرش زيادة ، وبعد مناقشة طويلة مع الطالب يقترح عليه الرئيس أن يذهب لاستكمال دراسته فى باريس « مدينة النور » ، ولكن الطالب يرفض بإصرار .

ويبدأ المقطع الثالث من الفيلم مع إعلان « الإضراب العام » ولا يجد الرئيس من حيلة لإنهاء الإضراب غير إعلان موته كذبا ، فيخرج الشعب إلى الشوارع يحتفل بنهاية الديكتاتور ، فيأمر الرئيس باطلاق النار على الجميع ، ولكن المذبحة الجديدة تزيد الثورة اشتعالا فيأمره السفير الأمريكى بالهرب ، ويولى رئيس الجامعة مكانه ، ويهرب الرئيس فى سيارة إسعاف مخفيا وجهه بالقطن والشاش .

ونصل إلى خاتمة الفيلم فى باريس مرة أخرى ، حيث نرى ابنة الرئيس السابق وقد حولت المنزل إلى ماخور تعبث فيه مع أصدقائها من الفرنسيين ، ويقول الراوية أن الرئيس مات فى باريس ، ولم يكن فى جنازته غير ثلاثة أشخاص ، ليس من بينهم سكرتيره بيرالف الذى خانه بدوره بعد خيانة الجنرال هوفمان .

وقد يؤخذ على فيلم « اللجوء إلى المنهج » أسلوبه « الهوليودى » الذى بدأ أيضا فى فيلم ليتين السابق « رسائل من ماريوسيا » ، وذلك على النقيض من أسلوبه فى أفلامه الشيلية ، وخاصة « الأرض الموعودة » ، حيث حاول أن يصنع أسلوبا خاصا يستمد جذوره من ثقافته الوطنية ، ولكن هذه القضية تحتاج إلى دراسة خاصة فى إطار دراسة شاملة لأفلام ليتين ، نتمنى أن نقوم بها قريبا ، كما أن هذه القضية لا تؤثر فى حقيقة أن فيلم « اللجوء إلى المنهج » فيلم عظيم من الأفلام القليلة التى يحق لنا أن نطلق عليها أفلام العالم الثالث . إنه فيلم يهمنا .



ميجيل ليتين

جونترجراس

الطبل الصفيح

زار القاهرة فى الفترة من ١٨ إلى ٢١ اكتوبر ١٩٧٩ وفد ثقافى من ألمانيا الاتحادية يتكون من المخرج السينمائى فولكر شلوندروف والكاتب الروائى جونتر جراس والممثلة مارجريت فون تروتا وذلك بدعوة من معهد جوته الذى عرض بهذه المناسبة ثلاثة من أفلام مارجريت فون تروتا ، وخمسة من أفلام مارجريت شلوندورف منها أول أفلامه « توِرليس الصغير » عام ١٩٦٥ ، وأحدث أفلامه « الطبل الصفيح » عام ١٩٧٩ المأخوذ عن رواية جونتر جراس ، والذى فاز بالجائزة الكبرى لمهرجان كان ١٩٧٩ مناصفة مع الفيلم الأمريكى « سفر الرؤيا الآن » .

أما الأفلام الثلاثة الأخرى فهى « الثراء المفاجئ لفقراء كومباخ » عام ١٩٧٠ ، و « أخلاقيات روث هاليفاس » عام ١٩٧١ ، و « شرف كاترينا بلوم الضائع » عام ١٩٧٥ ، وهو برنامج جيد فى التعريف بواحد من أهم مخرجى حركة السينما الألمانية الجديدة التى تعرفنا عليها لأول مرة فى مصر عام ١٩٧٠ من خلال الحلقة الدراسية التى أقامتها جماعة السينما الجديدة مع معهد جوته ، واشترك فى إعدادها غالب شعث ، عبد الحميد سعيد ، وتضمنت سبعة أفلام لسبعة مخرجين من إنتاج عامى ١٩٦٦ و ١٩٦٧ .

ويرجع تاريخ حركة السينما الألمانية الجديدة إلى عام ١٩٦٢ حينما اجتمع فى إطار مهرجان أوبر هاوزن الدولى للأفلام القصيرة عدد من المخرجين الشباب ، وأصدروا بيانا أعلنوا فيه « موت سينما الأجداد » ، وضرورة صنع سينما جديدة تعبر عن الواقع الجديد لبلادهم ، وتتجاوز السينما التجارية السائدة ، غير أن هذه الثورة

لم تتحول إلى فعل مؤثر فى الواقع إلا فى النصف الثانى من الستينيات ، بفضل مساعدة الدولة الألمانية للسينما ، ونجاح المخرجين الشباب فى تكوين شركاتهم الصغيرة الخاصة .

ولا شك أن الظروف التى كانت تعانى منها السينما الألمانية فى ألمانيا الاتحادية بعد الحرب العالمية الثانية هى التى أخرت ظهور الدعوة إلى سينما جديدة حتى عام ١٩٦٢ ، وأهم هذه الظروف سيطرة الشركات الأمريكية الكبرى على السوق ، ومنافسة التليفزيون الحادة ، ولا شك أيضا أن نجاح الموجة الجديدة الفرنسية أعوام ١٩٥٩ ، ١٩٦٠ و ١٩٦١ هو الذى عجل بظهور الدعوة إلى السينما الجديدة قبل أن تكتمل العوامل التى تخرج بها إلى النور عام ١٩٦٥ .

وبقدر ما فرضت السينما الألمانية الجديدة وجودها داخل ألمانيا النصف الثانى من الستينيات ، والنصف الأول من السبعينيات ، بقدر ما فرضت وجودها على العالم فى النصف الثانى من السبعينيات . وقد تمثل ذلك فى جائزة لجنة التحكيم الخاصة التى فاز بها فيلم « سر كاسبار هاوزر » إخراج ورنر هيتزوج فى مهرجان كان عام ١٩٧٥ ، ثم فى الجائزة الكبرى التى فاز بها « الطبل الصفيح » فى نفس المهرجان عام ١٩٧٩ ، وفى النجاح الجماهيرى الهائل لفيلم « شرف كاتريتا بلوم الضائع » داخل وخارج ألمانيا .

ومن أهم مخرجى السينما الألمانية الجديدة أيضا جان مارى ستروب وإدجار رايتس وبيتر واولريش شامونى وجوستاف إيمك وبيتر فيلشمان ويوهان شاف وفيم فيندرز وورنر شروتر وبيتر ليلنتال والكسندر كلوجه ، ثم هناك راينر ورنر فاسبندر الذى يعد أشهر أعلام هذه الحركة فى العالم ، وأغزرهم إنتاجا ، وأكثرهم إثارة للجدل ، والذى وصفه لانجلوا منذ سنوات بأنه « أهم سينمائى ألمانى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية » .

ولد فولكر شلوندورف ٣١ مارس عام ١٩٣٩ فى فيسبادن ، ودرس فى باريس حيث حصل على ليسانس فى العلوم السياسية ، ودبلوم معهد الايديك للسينما وقد عمل شلوندورف فى باريس كمساعد إخراج لكل من جان بيير ملفيل ، وآلان رينيه ،

ولويس مال ، وأخرج فيلما قصيراً واحداً عام ١٩٦٠ قبل أن يخرج أول أفلامه الطويلة عام ١٩٦٥ .

ويبلغ عدد الأفلام الطويلة التى أخرجها شلوندورف فى الفترة من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٩ ثلاثة عشر فيلما طويلا ، منها أربعة للتليفزيون ، كما اشترك فى إخراج جزء من فيلم « ألمانيا فى الخريف » عام ١٩٧٨ ، وأخرج أوبرا كاتيا كابانوف فى فرانكفورت عام ١٩٧٤ ، وأوبرا أخرى فى برلين عام ١٩٧٦ . ومن بين أفلام شلوندورف ستة أفلام مأخوذة عن أعمال أدبية ومسرحية ، هى حسب ترتيب إخراجها « تورليس الصغير » عن رواية روبرت موزيل عام ١٩٦٥ ، و« ميشيل كولاس » عن رواية هينريش فون كليست عام ١٩٦٨ ، و« بان » عن مسرحية بريشت عام ١٩٦٩ ، و« أرض جورجينا » عن رواية هنرى جيمس عام ١٩٧٤ ، و« شرف كاترينا بلوم الضائع » عن رواية هينريش بول عام ١٩٧٥ ، وأخيراً « الطبل الصفيح » عن رواية جونتر جراس عام ١٩٧٩ ، وهو من أهم أفلامه ، ومن أهم أفلام السينما الألمانية الجديدة ، بصفة عامة .

ورواية « الطبل الصفيح » التى صدرت لأول مرة عام ١٩٥٩ ، وترجمت إلى ١٨ لغة ، كانت أولى روايات الكاتب الروائى جونتر جراس الذى ولد عام ١٩٢٧ فى دانترج حيث تدور أحداث الرواية . ويعبر جراس فى هذه الرواية عن رؤيته للحرب العالمية الثانية كألمانى عاش أحداثها . ويحدثنا فولكر شلوندروف عن علاقته بالرواية ، وقصة إخراجه للفيلم المأخوذ عنها فيقول :

« قرأت رواية « الطبل الصفيح » لأول مرة عام ١٩٧٧، وحاولت أن أتصور الفيلم الذى يمكن أن يعد عنها . إن من الممكن أن تصبح فريسكو إلمانى صميم : تاريخ العالم يراقب ويجرب من أسفل ، كل الصور المتنوعة والضخمة تتجمع من خلال هذا القزم أوسكار . إنه إنتاج وحشى للقرن العشرين كما أطلقوا عليه . وفى رأيى أنه يتضمن النمطين السائدين فى عصرنا : الرافض ، والمحتج . إنه يرفض العالم إلى درجة أنه يرفض أن ينمو ، فالنمو بالنسبة إليه يساوى عدم النمو ، يساوى صفر ، وهو يحتج عن طريق ذلك الصوت الذى يحطم الزجاج . إن تأمل أوسكار من هذه الزاوية

يجعله قريب إلينا أكثر مما كان عند صدور الرواية عام ١٩٥٩ . لقد كان التعامل مع « الطبل الصفيح » تحديا لا يمكن لى أن أقاومه ، وقد وافقت على إخراجها ولم تكن لدى أية فكرة عن كيفية عملها ، ولكنى لم أتردد فى تشجيع نفسى على القيام بهذه المغامرة » .

وقد اشترك جراس فى كتابة السيناريو مع شلوندورف وجان كلود كاريير وفرانز سيتز ، وصور الفيلم إيجور لوثر بالألوان ، وألف موسيقاه موريس جار ، وقام بالتمثيل فيه دافيد بينيت فى دور أوسكار – ماريو أدورف فى دور والده ألفريد – أنجيلا وينكلر فى دور والدته انجيس – دانييل أولبرسكى فى دور يان برونسكى – كاتارينا تالباخ فى دور ماريا – وشارل ازنافور فى دور ماركوس ، ودافيد بينيت الذى قام بدور الطفل ثم دور القزم الذى يرفض النمو صبى فى الثانية عشرة من عمر ولد فى لوزان عام ١٩٦٦ .

يذهب الكثير من نقاد الأدب فى ألمانيا الاتحادية إلى اعتبار « الطبل الصفيح » نقطة تحول فى الأدب الألمانى المعاصر ؛ فعندما صدرت لأول مرة عام ١٩٥٩ كان الشعب الألمانى منهمكا فى إعادة بناء بلاده منذ نيف وعشر سنوات ، ولم يكن أحد يريد أن يشغله الماضى عن الحاضر ، وعن المستقبل ، كانوا يعملون على أساس أن الماضى النازى فترة مجرمة ، ولكنها عبرت بكل ما فيها ، والمهم الآن هو التطلع إلى الأمام .

جاءت رواية جونتر جراس لتفتح الجرح من جديد ، وبمنتهى القسوة والعنف . ومن المهم بالطبع أن تنظر الشعوب إلى الوراء أيضا ، إلى التاريخ ، ولكن ليس من أجل الماضى ، وإنما من أجل المستقبل .

يأتى فيلم « الطبل الصفيح » ضمن موجة من الأفلام الألمانية التى تتناول الماضى النازى ، وتركز على اضطهاد اليهود فى ذلك الزمان ، فهل الهدف من هذه الأفلام هو إثارة العطف على اليهود ، واستخدام ذلك فى الدفاع عن إسرائيل والصهيونية كما يذهب الكثير من نقاد السينما العرب ؟ إنها إجابة سهلة عن سؤال شديد التعقيد . فلا شك أن هناك أفلام صهيونية تنتج فى كل مكان لا تهدف من وراء تناول النازية ، واضطهاد اليهود ، إلا الدفاع عن إسرائيل والصهيونية ، ولكن ليس كل فيلم يتناول هذا الموضوع يمكن أن نحكم عليه هذا الحكم .

هناك أفلام تعبر عن اضطهاد اليهود فى ظل النازى ، ولقصور فى تفكير أصحابها وفى ثقافتهم ، ومعلوماتهم ، وخضوعهم للفكر السائد حول الموضوع ، تبدو أفلامهم وكأنها أفلام صهيونية ، فهى تخدم الصهيونية ، ولكنها ليست صهيونية . تلك هى الأفلام التى يبدو معها اليهود وكأنهم الضحايا الوحيدون للنازى ، وهى مغالطة تاريخية كبرى .

وهناك أفلام تتناول اضطهاد اليهود فى ظل النازى كجزء من حقائق ذلك العصر ؛ إذ لا يوجد من ينكر تعرض اليهود للاضطهاد فى ظل النازى ، ولا يوجد من يبرر ذلك الاضطهاد أو يدافع عنه إلا الفاشيين . وهذه الأفلام لا تخدم إسرائيل أو الصهيونية فى شىء ، بل على العكس تضر بهما ضررا بالغا ؛ لأنها تهدم أساسا قويا من أسس الدعاية الصهيونية فى العالم .

صحيح أن أحداً لم يذهب أبعد من ذلك . أعنى لم يذهب إلى كشف التشابة الكبير بين النازية والصهيونية ، أو إلى كشف العلاقة بين الحركتين قبل وفى أثناء الحرب ، ولم تكن المرة الأولى التى وصل فيها ايخمان إلى أرض فلسطين عام ١٩٦٨ ، بل كانت المرة الثانية ، ولكن هذه المهمة هى مهمة أصحاب القضية الفلسطينية فى المحل الأول ، وإن كان الناقد لا يملك أن يعفى أى فنان يتناول موضوع النازى واليهود من مسئولية الجهل بهذه العلاقة ، أو الخضوع للفكر السائد حولها ، وما يترتب على هذا من أخطاء فى التحليل ، كما لا يملك الناقد أن يعفى أى فنان من الإحاطة بكل جوانب أى موضوع يتناوله بصفة عامة ..

يتناول « الطبل الصفيح » فترة النازى فى تاريخ ألمانيا ، واضطهاد اليهود كحقيقة من حقائق تلك الفترة ، ولكن الدور الذى يقوم به عام ١٩٧٩ فى ألمانيا ، وفى غير ألمانيا ، ليس إثارة العطف على اليهود واستخدام ذلك فى الدفاع عن إسرائيل والصهونية . إنه فيلم يعبر عن رؤية أبوكاليبسية للحياة والعالم استخدم فيها الكاتب فترة النازية فى ألمانيا كوسيلة من وسائل التعبير ، وتبدو هذه الرؤية فى الفيلم من خلال شخصية أوسكار الغامضة ، فهو طفل فى الثالثة من عمره ، ومع ذلك يدرك خيانة أمه لوالده ، ويقرر على أثر ذلك التوقف عن النمو ،ويحدد طريقة تنفيذ القرار

بإلقاء نفسه من فتحة البدروم إلى القاع قائلا « قررت أن أبقى طفلا إلى الأبد » . ولا يقتصر غموض أوسكار على ذلك ، فهو يتمتع بقدرة خارقة ، هى أن بمقدوره أن يحطم أى زجاج فى أى مكان ابتداء من زجاج النظارات الطبية إلى زجاج النوافذ العليا فى الكنائس بمجرد إطلاق صوت معين من فمه وهو يدق على الطبلة الصغيرة التى أهدتها إليه أمه فى عيد ميلاده الثالث .

وتبدو الرؤية الأبوكاليبسية أيضا من خلال حياة أوسكار بعد ذلك فى الفترة من عام ١٩٣٧ إلى عام ١٩٤٥ ، والتى تعبر عن حياة ألمانيا فى هذه الفترة فهو يدفع أمه إلى الانتحار ، ويمارس الجنس مع ماريا زوجة أبيه الذى أصبح جنديا فى الجيش النازى ، ولذلك يصبح ابنها كورت ابنه وابن أبيه ، كما كان هو ابن أبيه وابن يان . وكما دفع أوسكار أمه إلى الانتحار ، دفع الجنود السوفيت إلى قتل أبيه عند نهاية الحرب ، وذلك بأن وضع فى يده شارة النازى فى أثناء بحث الجنود السوفيت عن الجنود النازيين فى المدينة . فإذا لم تكن هذه « نهاية العالم » ، فماذا تكون إذن ؟

ويدين الفيلم شخصية الألمانى النازى إدانة عينية من خلال شخصية ألفريد والد أوسكار الشرعى .. فهو حسى شره ، جاهل أحمق ، أقرب إلى الحيوان منه إلى الإنسان ؛ إنه يعلم أن زوجته على علاقة بموظف البريد البولندى يان ، ولكنه يتصرف وكأنه لا يعلم ، ويعلم أن الخادمة ماريا على علاقة بابنه أوسكار ، ومع ذلك يضاجعها بدوره ، بل ويتزوجها ، وكما عاش جبانا يموت جبانا وهو يحاول أن يخفى شارة النازى إلى درجة أنه يبتلع الشارة والدبوس المثبت بها .

وكما يعبر الفيلم عن إدانته لشخصية الألمانى النازى من خلال ألفريد ، يعبر عن تعاطفه مع اليهود من خلال شخصية ماركوس صاحب محل لعب الأطفال الذى اشترت منه انجيس الطبلة الصفيح لكى تقدمها إلى أوسكار فى عيد ميلاده . إننا نراه فى البداية يعيش حياة عادية ، ولكن مع خروج النازى إلى الشارع ، يبدأ الاضطهاد الذى يتمثل فى منعه من دخول مقابر المسيحيين للترحم على جارته انجيس ، ثم فى حرق المعبد اليهودى بالمدينة ، ثم فى قتله وتحطيم محل لعب الأطفال . يقول أوسكار ، وهو يغلق عينى ماركوس : « مات ماركوس ، وماتت معه كل لعب الاطفال » .

وهكذا يختلط التاريخى واللاتاريخى فى فيلم شلوندورف - جراس . فعلى حين تبدو الرؤية الأبوكاليبسية من خلال القزم ابقديس أوسكار ، ومن خلال حياته الحافلة بالأسرار ، يبدو التاريخ من خلال ألفريد وماركوس ، ومن خلال الواقع الذى يضطرم على الشاشة : واقع الشارع الألمانى فى عهد النازى ، حيث تتجسد بعض الوقائع الهامة مثل الهجوم على مبنى بريد بولندا فى أول سبتمبر عام ١٩٣٩ ، وغير ذلك . بل إن المخرج يلجأ إلى استخدام الوثائق السينمائية التى تعبر عن تلك الفترة عدة مرات ، ثم يمزج الوثائق بوقائع الفيلم الدرامية .

ومما يؤكد هذا الاختلاط بين التاريخى واللاتاريخى ، ويعبر عنه فى نفس الوقت أن الفيلم يبدأ وينتهى بجدة أوسكار الفلاحة العجوز فى حقل واسع ، وكأن الزمن قد توقف . أو كأننا كنا خارج الزمن من البداية إلى النهاية .



جونتر جراس بين فولكر شولنيدورف ودافيد بينيت أثناء تصوير « الطبل الصفيح »



لقطة من فيلم « الطبل الصفيح »





لقطتان من فيلم « الطبل الصفيح »

مالابارته

الجـلد

عرض مهرجان كان عام ١٩٨١ الفيلم الإيطالى « الجلد » إخراج ليليانا كافانى ، وهو الفيلم الطويل السابع للمخرجة التى ولدت عام ١٩٣٧ ، ودرست فى المدرسة القومية للفيلم بروما حيث أخرجت فيلمين قصيرين عامى ١٩٦١ و ١٩٦٣ ، ثم أخرجت ثمانية أفلام للتليفزيون الإيطالى (راى) فى الفترة من عام ١٩٦٣ إلى عام ١٩٦٦ .

وقد لفتت ليليانا كافانى الأنظار بأفلامها التليفزيونية المتميزة سواء التسجيلية أم الروائية ؛ إذ بدأت بإخراج فيلم « تاريخ الرايخ الثالث » ومدته أربع ساعات ، ثم « المرأة فى المقاومة » ومدته ساعة عام ١٩٦٣ ، ثم « عصر ستالين » ومدته ثلاث ساعات عام ١٩٦٤ ، ثم « محاكمة فيليب بيتان فى فيشى » ومدته ساعة عام ١٩٦٥، وأخرجت بعد ذلك « القضية فى إيطاليا » ، و « المسيح أخى » ، و « يوم سلام » عام ١٩٦٥ ، ثم « القديس فرانسيس » عام ١٩٦٦ .

وفى عام ١٩٦٨ أخرجت ليليانا كافانى فيلمها الروائى الطويل الأول للسينما ، وهو فيلم « جاليليو » ، ثم « أكلو لحوم البشر » عام ١٩٦٩ الذى عرض فى الدورة الأولى لبرنامج « نصف شهر المخرجين » فى مهرجان كان ذلك العام ، و « النقيض » عام ١٩٧١ ، و « بواب الليل » ، و « ميلاريب » عام ١٩٧٣ ، وقد عرض الثانى فى مسابقة مهرجان كان عام ١٩٧٤، و « ما وراء الخير والشر » عام ١٩٧٧ ، ثم « جلد الإنسان » عام ١٩٨٠ . وتشكل أفلام ليليانا كافانى عالما خاصا تحاول فيه استجلاء تاريخ أوربا دون الخضوع للمقولات السائدة حول هذا التاريخ من أيام المسيح إلى أيام هتلر .

واختيار كافانى لرواية « جلد الإنسان » للكاتب الإيطالى كورزيو مالابارته (١٨٩٨ - ١٩٥٧) التى تدور أحداثها فى نابولى بعد الحرب الثانية مباشرة ، يؤكد نزعتها إلى استجلاء التاريخ دون الخضوع للمقولات السائدة ، ففى أغلب الروايات والأفلام التى تتناول فترة سقوط الفاشية ونهاية الحرب العالمية الثانية يبدو الصراع بين الحلفاء ودول المحور ، أو بين قوات الاحتلال وقوات المقاومة ، صراعاً مجردا بين الخير والشر ، أو بين الأبيض والأسود ويفتقد الظلال والألوان ، أو بالأحرى التناقضات التى تعكس الأبعاد الحقيقية لأى صراع فى التاريخ .

أما فى رواية « جلد الإنسان » ، وفى كل أعمال مالابارته ، فإننا نجد الكثير من الأبعاد الحقيقية للصراع الذى دار فى العالم فى النصف الأول من الأربعينيات . و« جلد الإنسان » هى إحدى روايتين عرف بهما مالابارته بعد الحرب ، والرواية الأخرى هى « الانهيار التام » التى ترجمها إلى العربية فريد كامل فى أواخر الستينيات . ومن كتبه المعروفة أيضا « نهر الفولجا ينبع فى أوربا » ، و« أهل توسكانيا الملاعين » ، ومسرحية « والنساء أيضا خسرن الحرب » وسيناريو فيلم « المسيح ممنوع » .

ولد مالابارته لأب ألمانى وأم بولندية وانضم للحزب الفاشى الإيطالى وهو دون الثلاثين ، وصار رئيسا لتحرير جريدة الحزب الرسمية « لاستامبا » ، ولكنه سرعان ما أصبح معاديا للفاشية ، فطرد من إيطاليا ، وبعد فترة عفا عنه موسولينى وألحقه بالسلك الدبلوماسى .

وفى عام ١٩٣٨ أصدر كتابا بعنوان : « تكتيك الثورة » ، فأمر هتلر بإعدامه . وفى أثناء الحرب عمل مالابارته مراسلاً صحفيا من الجبهة ، وكتب مقالات اعتبرها موسولينى خيانة عظمى ، فنفى من إيطاليا مرة ثانية ، ولم ينقذه من الموت غير علاقته بابنة موسولينى ايدا شيانو ، وبعد موت موسولينى عاد مالابارته إلى إيطاليا سراً ، فقبض عليه ، ولكنه تمكن من الهرب ، وأصبح قائدا لإحدى فرق جيش التحرير الإيطالى الذى حارب مع الجيش الأمريكى .

وقد هوجم أدب مالابارته بعنف داخل إيطاليا وخارجها ، ومن مختلف الاتجاهات السياسية ، ولكنه بالطبع وجد من يدافع عنه فى نفس الوقت . يقول مالابارته : « إنهم يكرهون كلماتى ؛ لأنها لا تصف الانهيار التام الكامل الذى أصاب أوربا فحسب ، بل الذى أصاب النفس البشرية ذاتها ، والقيم الإنسانية فى العالم كله » .

ولكن أهمية كتابات مالابارته ، والسبب الذى جعلها موضع الهجوم من مختلف الاتجاهات أكثر من أى سبب آخر هو أنه يرى أن أوربا تحررت من الاستعمار النازى ، وسقطت تحت الاستعمار الأمريكى ، لقد رأى ذلك حتى فى الوقت الذى كان فيه الجميع يتطلع إلى أمريكا كقائدة للحرية والديمقراطية فى العالم بعد الحرب . يقول مالابارته : « إن الذين ماتوا ليحرروا أوربا قد ماتوا بلا فائدة ؛ لأن أوربا لم تتحرر بعد » .

وهذه الرؤية للعالم ، ولمصير أوربا بعد الحرب نجدها أيضا فى فيلم ليليانا كافانى ، إن فيلم « جلد الانسان » من الأفلام التى يمكن أن تقرأ على عدة مستويات ؛ فهو فيلم أوربى عن المواجهة بين أوربا وأمريكا ، وهو فيلم سياسى عن الصراع بين الذين لا يملكون شيئا والذين يملكون كل شئ ، وهو فيلم إنسانى عن « الانهيار التام الذى أصاب النفس البشرية » على حد تعبير مالابارته ، ويمكن أيضا اعتباره فيلما عن نهاية العالم .

لقد كانت نابولى قبل الزلزال إحدى ثلاث مدن تمثل الحضارة الأوربية فى القرن الثامن عشر مع باريس وفيينا ، كما كانت نابولى أول مدينة أوربية تتحرر من الفاشية ، لتواجه غزوا من نوع آخر بقيادة الجيش الخامس الأمريكى الذى أراد قائدة الجنرال كلارك أن يسلك إلى روما نفس الطريق الذى سلكه قيصر تعبيرا عن المواجهة بين الحضارة الأوربية القديمة وحضارة الأنجلو ساكسون الجديدة . تقول ليليانا كافانى : « الفيلم ليس عن الحرب ، كانت الحرب قد انتهت فى نابولى عام ١٩٤٣ ، ولكنه لم يكن السلام أيضا » .

وتقول ليليانا كافانى إن الفيلم يؤكد أن « هؤلاء الذين لا يملكون شيئا لا يستطيعون إلا أن يقدموا أجسادهم إلى الذين يملكون كل شئ » . وتقول : « علينا

أن نتذكر أنه قبل سنوات قليلة من أحداث الفيلم ، وفى ظل ظروف معيشية جيدة ، كان أساتذة الجامعة والمثقفون يبيعون أنفسهم أيضا إلى السلطات الفاشية لكى يحصلوا على منصب أو عمل » .

وعنوان « الجلد » ، أو « جلد الإنسان » كما ترجمه فريد كامل يعكس البعد الإنسانى العام للفيلم .. يقول مالابارته : « وطننا هو جلدنا » ، وتقول ليليانا كافانى : « كل الجلد – جلد البشر ، وجلد الكلاب – هو خريطة العالم الجغرافية » . وتقول : « الفيلم لا يتحدث فقط عن آلاف الطرق التى يمكن أن ينجو منها الإنسان بجلده . الجلد هو اللحم وهو مشترك بين العسكريين والمدنيين ، الرجال والنساء ، الأطفال والعجائز والجبناء وفى نفس الوقت الشجعان » . وحقيقة أن غزاة نابولى الجدد كانوا من بلاد كثيرة (أمريكا وإنجلترا وفرنسا والمغرب والهند إلى أخره) وأن كلاً منهم يتحدث فى الفيلم بلغته الأصلية ، تجعل نابولى وكأنها « برج بابل » أو « مصغر للكون » .

تكتب عناوين فيلم « الجلد » الذى كتبته المخرجة مع المؤرخ الأمريكى روبرت كاتز على لقطات لوحدات من الجيش الأمريكى الخامس تدخل نابولى ، وأخرى تصور قائد الجيش الجنرال كلارك يراقب قواته ، ويتطلع إلى المدينة من طائرته ومع الجنرال فى الطائرة نرى ضابط إيطالى يمثل شخصية مالابارته نفسه ، وهو الذى يربط بين أحداث الفيلم . ويلخص المشهد الأول من الفيلم المواجهة بين الحضارة المتداعية ، والحضارة البازغة على أنقاضها ؛ فنحن نرى بعض الجنود الأمريكيين يقتربون من ساحة كبيرة بها مقهى فاخر ، وأمام المقهى فرقة موسيقية تعزف « فالسا » كلاسيكيا ، ويتصور الأمريكيون أن هذه الفرقة الموسيقية ما هى إلا خدعة عسكرية ، فينتشرون ويستعدون القتال ، ولكنهم سرعان ما يدركون أنها فرقة حقيقية تعزف ابتهاجا بعودة السلام .

ويعقد الجنرال كلارك مؤتمرا صحفيا فى قصر كونتيسة إيطالية على صلة بالضابط الإيطالى ، واختيار هذا القصر يؤكد أيضا معنى المواجهة بين الحضارتين . وفى شوارع نابولى ، من خلال الضابط وعشيقته الكونتيسة نرى كل شئ معروضاً للبيع ، وبأقل الأثمان ، وأول هذه الأشياء الإنسان نفسه ، والموتى يتساقطون بالجملة ، والتوابيت توضع فى عربات النقل مع البطاطس .

وفى منزل يذكرنا بمنزل مشابه فى « ساتركون - فيلليني » ويعبر عن العمارة الإيطالية القديمة ، نرى طوابير الجنود الأمريكيين أمام غرف العاهرات وكل منهم ينتظر دوره وبينما ينشغل الجنرال كلارك بمشكلة ٢٧٣ أسيرا ألمانيا يحتجزهم الإيطاليون ، ويصرون على بيعهم بالكيلو ، يبدو الضابط الإيطالى مهموما بما يحدث فى بلاده . إنه يتطلع إلى النساء فى الشوارع وهن مفتوحات الأرجل قائلا « هذه هى إيطاليا » .

وفيلمنا هو « ساتيركون » معاصر ، إذ يتشابه البناء الفنى للفيلم مع البناء الفنى لفيلم فيلليني ، كما يتشابه البناء الفنى لكتاب مالابارته مع البناء الفنى للأصل الأدبى الرومانى القديم الذى استمد منه فيلليني فيلمه . ورغم تأثر ليليانا كافانى فى بعض مشاهد فيلمها بفيلم الأستاذ الإيطالى الكبير ، إلا أنها تملك أسلوبها الخاص المتميز بنظرتها التى تختلف عن نظرة فيلليني .

فمشاهد فيلم « الجلد » مشاهد مستقلة يعبر كل منها عن حدث معين دون أن يرتبط عضويا بالمشهد الذى يليه .

وإذا كانت شخصية الضابط الإيطالى تجمع بين هذه المشاهد من حيث الطرد ، فإن ما يجمع بينها دراميا إنما هو موضوع السقوط الإنسانى ، ووجهة نظر المخرجة التى تشعر بالارتياع من هذا السقوط ، وتصوره لكى تؤكد عليه ، وترفضه وتدعو المتفرج إلى نفس الموقف .

وكما يهبط الجنرال كلارك على نابولى من الطائرة ، كذلك تأتى مسز وايت من واشنطون لكى تستعرض مهارتها فى الطيران وتتوازى حركة مسز وايت فى نابولى مع الضابط الإيطالى ، مع حركة ضابط أمريكى شاب يدعى جيمى ، هو رمز للطهارة والنقاء فى عالم فقد براءته ، يتعلق بفتاة إيطالية هى ماريا بعد أن أنقذ أخاها الصغير من الموت فى أحد حقول الألغام التى زرعتها القوات المتحاربة .

وتتناثر الاشلاء البشرية فى الفيلم : يتناثر الجلد فى كل مكان فعلى باب إحدى المستشفيات العسكرية نرى بقايا الجنود ، وعندما ينزل الأمريكيون إلى الأسواق يشترون كل الفاكهة وكل الخضروات ، ينفجر لغم فى أحدهم ، فتخرج أحشاؤه كاملة ، ويؤدى مارشيليو ماسترويانى الذى يقوم بدور الضابط الإيطالى مشهدا عبقريا عندما

يريد أن يرفه عن الجندى الشاب وهو يموت ، فيقلد طريقة موسولينى فى الخطابة وهو يتمزق من الداخل بدوره .

وفى قسر الكونتيسة ، وبمناسبة الاحتفال بمسز وايت ، تقدم ليليان كافانى مشهدا فيللينيا رائعا فى قاعة الطعام الفاخرة ، فالكل فى أبهى حلة يستعدون للعشاء ، وتأتى السمكة الضخمة مغطاة ويرفع عنها الجنرال كلارك الغطاء المعدنى فإذا هى حورية البحر النابوليتانية الشهيرة التى تشبه جثة طفل ميت . ويتم الانتقال من هذا المشهد إلى الشارع مرة أخرى حيث نرى أحد الشباب يحاول قتل امرأة بعد أن فوجئ بأنها تبيع نفسها فى الشارع .

وإذا كانت وجهة نظر مالابارته تنعكس من خلال الضابط الإيطالى الذى يمثله ، فإن وجهة نظر ليليان كافانى تنعكس من خلال مسز وايت ، فمخرجتنا امرأة أيضا ، وهى تعبر بالضرورة ، ونتيجة الأصالة عن وجهة نظر امرأة ، رغم أن موضوعاتها ليست الموضوعات المعتادة فيما يسمى السينما النسائية .

لقد كان برنارد شو يسخر من المرأة قائلا إن الرجل يتطلع إلى السماء فتشده المرأة إلى الأرض ، ولكن ، وعلى العكس تماما ، نجد مسز وايت فى « الجلد » تتطلع إلى السماء بالمعنى المادى للعبارة وهى تقود الطائرات ، بينما يشدها الضابط الإيطالى إلى الأرض ، وليس معنى هذا أن مسز وايت هى تلك الشخصية المتكاملة ، فالمسألة ليست دفاعا وهجوما ، فهى أيضا تعمل من أجل مجدها الخاص ، وتريد أن تشبع غرورها .

فبعد أن ترفض مسز وايت إغراءات الضابط الإيطالى وترده عنها قائلة أنها سيدة متزوجة ، تأخذه فى الطائرة معها ، وتدور به حتى تكاد تنقطع أنفاسه وعندما ينزلان يصحبها معه فى الشوارع ، فترى الأمهات وهن يعرضن أطفالهن الصغار للدعارة أيضا ، وبعض جنود الفرقة المغربية وهم يتحسسون الأطفال على نحو شديد البشاعة ، ورب قائل أن هذا المشهد ضد العرب ، ولكنه يكون ضد العرب بقدر ما يكون الفيلم كله ضد الإنسان .

ومرة ثانية تقدم ليليانا كافانى مشهدا فيللينيا ، وهو مشهد الشاذ الذى يلد مولودا من الخشب ، والرجال يلتفون حوله يدقون الطبول ويصرخون ويدفع الضابط الإيطالى مسز وايت لمشاهدة هذا المنظر الذى يدور فى منزل محطة بالقرب من الشاطئ ، إمعانا فى محاصرتها بالواقع المرير . ولكنها مرة أخرى تهرب ، وتحلق فى السماء .

ولا يملك الضابط الأمريكى الشاب جيمى إلا أن يعاشر العاهرات بدوره ولكنه يبحث عن ماريا « العذراء الأخيرة فى نابولى » حتى يجدها فى مشهد أخر يصل الفيلم فيه إلى ذروة جديدة ، فعلى باب منزلها يجد جيمى والد ماريا وهو يطرحها فى المزاد بين الجنود الأمريكيين ، ويرى طابور طويل من الجنود فى انتظار من يفض بكارتها ، لكى يأخذ كل منهم دوره معها ، وبالطبع يثور جيمى ويفقد وعيه ، فيندفع نحو الفتاة النائمة على فراشها مفتوحة الساقين ، ويدفع أصبعه داخلها وهو فى حالة من الهيستيريا العنيفة ، ثم يلطخ وجه والدها بالدم ، وهو يصرخ فيه .

ولكى يكتمل التعبير عن فكرة خريطة العالم الجغرافية المكونة من جلد الإنسان وجلد الكلاب ، تصور ليليانا كافانى مشهدا للكلاب التى تجرى عليها التجارب فى إحدى المستشفيات ، ومسز وايت تتطلع إليها مع الضابط الإيطالى . وفى حفلة عشاء فاخرة أخرى يقول الضابط : « العلم الإيطالى هو الرجل والجنس والأخلاق والعائلة والكنيسة » ، وفى نفس اللحظة يأتى أحد الخدم ويقول لصاحب القصر : سيدى الأمير ، هناك زحام على الباب ، ويندفع الشعب الجائع داخل القصر ليزيح كل ما فوق المائدة ، ويضع جثة فتاة ميتة ، ويبدأ الجميع فى إجراءات إعداد الفتاة للدفن .

وفى حوار بين الضابط الإيطالى ومسز وايت يقول لها: اعترفى فإيطاليا هى التى اخترعت الاعتراف . فتعترف أنها تعيش فى أكاذيب ، وأنها تعمل لخدمة نفسها فقط ولكنها تنهى اعترافها بأن توجه له سيل من الشتائم البذيئة وغير البذيئة هى أطول واقبح شتائم وجهت من امرأة إلى رجل أو على وجه التحديد من امرأة إيطالية إلى رجل إيطالى ، وتعبر عن وجهة نظر ليليانا كافانى بمنتهى الدقة .

ومع نهاية هذه الشتائم الطويلة تبدأ العاصفة التى تسبق الزلزال الذى يصنع نهاية الفيلم . ومرة أخرى ، مثل السمكة النابوليتانية ، نجد الزلزال هنا مستعد من واقع الأرض البركانية لمدينة نابولى ، وإن كان لا يأتى فى إطار واقعى ، وإنما يعبر عن فكرة نهاية العالم ، وثورة الطبيعة ضد البشر ؛ فتتهدم البيوت ، وتخرج العاهرات عرايا فى الشوارع ، فى الوقت الذى يبحث فيه جيمى عن ماريا ، وتخرج الكونتيسة من قصرها ، وتقدم نفسها لأول مراهق فى أول بيت يصادفها .

وتحاول مسز وايت الهرب بطائرتها ، ولكن الطائرة تسقط ، وتتعرض هى للاغتصاب الجماعى بطريقة وحشية حتى تفقد النطق وتصاب بانهيار عصبى ، ومن بين كل هذا الحطام البشرى ، تستجمع ليليانا كافانى كل طاقات الأمل عندما يلتقى جيمى وماريا ويذهبان إلى الكنيسة فى محاولة لبدء حياة جديدة ، وكما يبدأ الفيلم بجنود الجيش الخامس الأمريكى ينتهى بهم أيضا ، ولكن فى الطريق إلى روما .

وفى أثناء مسيرة الجيش ، يخرج الإيطاليون يرحبون بقوات التحرير ، ومن بين الناس تلمح رجلا بائسا يحمل ابنه على كتفيه ويهتف : « فيفا أمريكا .. فيفا لا أمريكانا » وفجأة تصرعه إحدى الدبابات ، وبينما يخرج ابنه سليما من تحت الدبابة ، نراه وقد تحول إلى خليط من الدم والعظم واللحم . وتكون أوامر الجنرال : « امنعوا التصوير ولتمض المسيرة » . وتمضى المسيرة بالفعل ، ولكن هذه المرة من دون الضابط الإيطالى .





لقطتان من فيلم « الجلد »



ليليانا كلفاني

كارلوس فونتيس

الأمريكى العجوز

عرض فيلم " الأمريكى العجوز " لأول مرة فى ختام مهرجان كان عام ١٩٨٩ ، وهو الفيلم الأمريكى الأول لمخرجه الأرجنتينى لويس بونيزو ، والثالث فى قائمة أفلامه الروائية . و " الأمريكى العجوز " مأخوذ عن رواية للكاتب المكسيكى الكبير كارلوس فونتيس الذى يعد من كبار الروائيين فى الإسبانية ، ولكن هذه الرواية ليست من روائعه الأدبية ، وقد بدأ كتابتها عام ١٩٦٤ ، ولم يتمها ، وعندما التقى مع جين فوندا بطلة الفيلم ومنتجته عام ١٩٨٠ واتفقا على عمل الفيلم أتم الرواية وصدرت عام ١٩٨٥ .

يستلهم فونتيس فى روايته واقعه حقيقية ، وهى واقعة اختفاء الكاتب الأمريكى أمبروز بيرس فى المكسيك فى أثناء الثورة المعروفة باسم ثورة بانشو فيلا عام ١٩١٣ ، وقد كانت هذه الثورة موضوعا للعديد من الأفلام الأمريكية والمكسيكية منها الياكازان الشهير عن زاباتا أحد زعماء الثورة ، ومنها الفيلم الذى بدأه فنان السينما السوفيتى الأشهر سيرجى ايزنشتين ، ولم يتمه .

فيلم لويس بونيزو ليس عن ثورة المكسيك عام ١٩١٣ فأنت لا تعرف من مشاهدته ما هى هذه الثورة ، ومن قام بها ضد من ، ولا تعرف كيف بدأت ، وكيف تطورت ، وماذا كانت نتائجها . إنها مجرد خلفية لأحداث الفيلم ، كما أنها تبدو سلسلة من أعمال العنف والعنف المضاد دون طائل . إنه فيلم هوليودى تماما من حيث تعبيره عن الثورة ، وذلك بتركيزه على المعارك ونهر الدماء الذى يسيل من الأطراف المتصارعة ، صحيح أن هناك بعض عبارات الحوار التى تتناول ظلم ملاك الأراضى للفلاحين ، ولكنها عبارات عمومية وعابرة .

فيلم الأمريكى العجوز دراما عن اللقاء بين عالمين : عالم الكاتب الأمريكى بيرس ، والمدرسة الأمريكية العانس هارييت ، وعالم الفلاح المكسيكى الشاب أرويو الذى أصبح من " جنرالات الثورة " . وسيناريو الفيلم مثل أسلوب الإخراج على درجة عالية من الجودة الحرفية ، ولكن فى إطار السينما الهوليودية التقليدية ؛ ففى أول مشاهد الفيلم نرى هارييت تطلب كتابا لتعليم الإسبانية من مكتبة جامعة واشنطون ، وفى المكان نفسه تلاحظ مايدور فى إحدى القاعات حيث يعلن الكاتب بيرس يأسه من كل ماكتب ، ويلقى بكتبه على الأرض ، وينصرف لاعنا الجميع ، وملعونا منهم فى نفس الوقت . لقد قرر الرجل الانتحار ، وهذا ما يتأكد لنا بعد ذلك .

وكما يعتبر هذا المشهد مفتاح شخصية بيرس ، كذلك يعتبر المشهد الذى يليه بالنسبة لشخصية هارييت . إنها تقرر فجأة التوقف على كل إدعاء اجتماعى ، تقرر أن تكون صادقة مع نفسها ، ومع كل الناس ، وتبدأ بأمها التى تعيش على ذكرى زوجها باعتباره من ضحايا حرب كوبا . تقول هارييت لأمها إن والدها ترك المنزل لأنه لم يعد يحبها ، وهذا كل ما فى الأمر . وفى حديث لاحق يسخر بيرس من حرب كوبا التى نظمتها إحدى الصحف لتجد موضوعا للصفحة الأولى ، وهى حادثة حقيقية معروفة فى تاريخ الصحافة الأمريكية ، وتصارح هارييت صديقى الكاتب بأن والدها ذهب إلى كوبا لأنه أحب فتاة كوبية ، وأنه لايزال يعيش هناك ، بينما تذهب هى ووالدتها لزيارة مقبرة خاليه على أنها مقبرته .

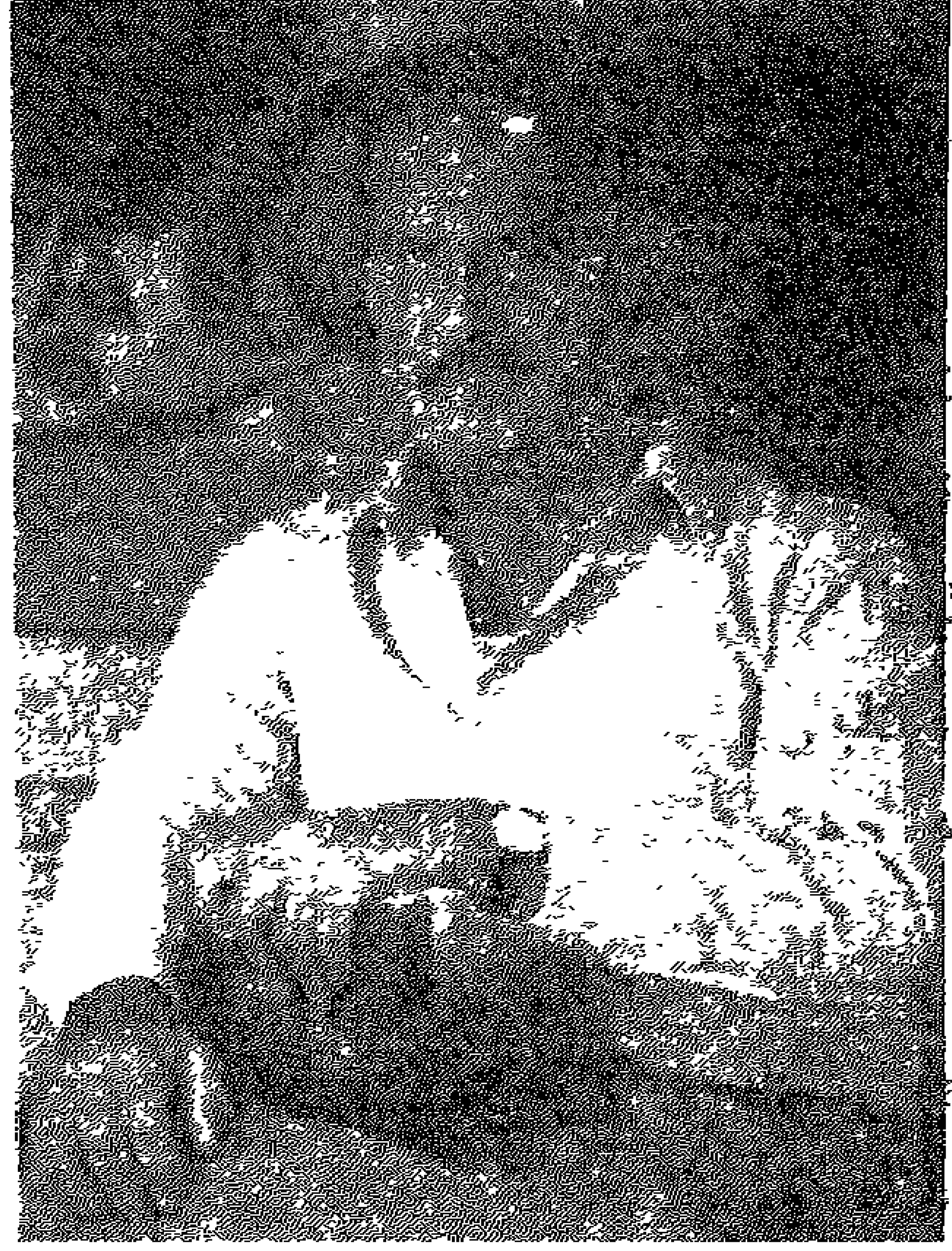
ترحل هارييت إلى المكسيك هربا من عالمها ، وهناك تلتقى مع بيرس الهارب بدوره ، وإن كانت لا تعرف أنه الكاتب الكبير ، ولاتدرك أنه الذى التقت به فى جامعة واشنطون إلا بعد فوات الأوان ، وفى المكسيك يجد كل منها نفسه منغمسا فى أحداث الثورة من خلال العلاقة مع " الجنرال " أورريو .

أما بالنسبة إلى بيرس فيجد فى أورريو شبابه الضائع ، كما يجد فيه نتائج مختلفة تماما عن ثقافته الغربية التى دفعتة إلى اليأس من كل فكر ، وأما بالنسبة إلى هارييت فتجد فى أورريو الرجل الذى يجعلها تشعر بأنوثتها للمرة الأولى فى حياتها ، ولكن الصدام حتمي بين العالمين : فلابيرس ولاهارييت يدركان أبعاد العالم الذى يمثلة

أوريو ، ولا أوريو يرى فيهما أكثر من أمريكى عجوز وأمريكية عانس . وفى الفيلم مشاهد رائعة مفعمة بقدر كبير من المشاعر الإنسانية العميقة ، ولكن يفسدها الصخب ودوى الطلقات ومناظر الدماء الكثيرة .

وينتهى الفيلم بتفسير اختفاء الكاتب الذى لم يعرف سبب اختفائه فى الواقع حتى الآن ، إذ نراه يمتطى جواد أوريو وهو يعلم أن نجاحه فى امتطاء الجواد سوف يدفع أوريو الى قتله وقتل الجواد معا ، وهو ما يحدث بالفعل ، ومما يقطع بهوليودية الفيلم رد فعل هارييت عندما تبلغ عن قتل بيرس ، وتطالب بضرورة إعادة جثمانة إلى بلاده ، فتتدخل الإدارة الأمريكية ، ويقرر بانشو فيلا إعدام أوريو عقابا على جريمته ، وهو ما يتم على مرأى من هارييت .

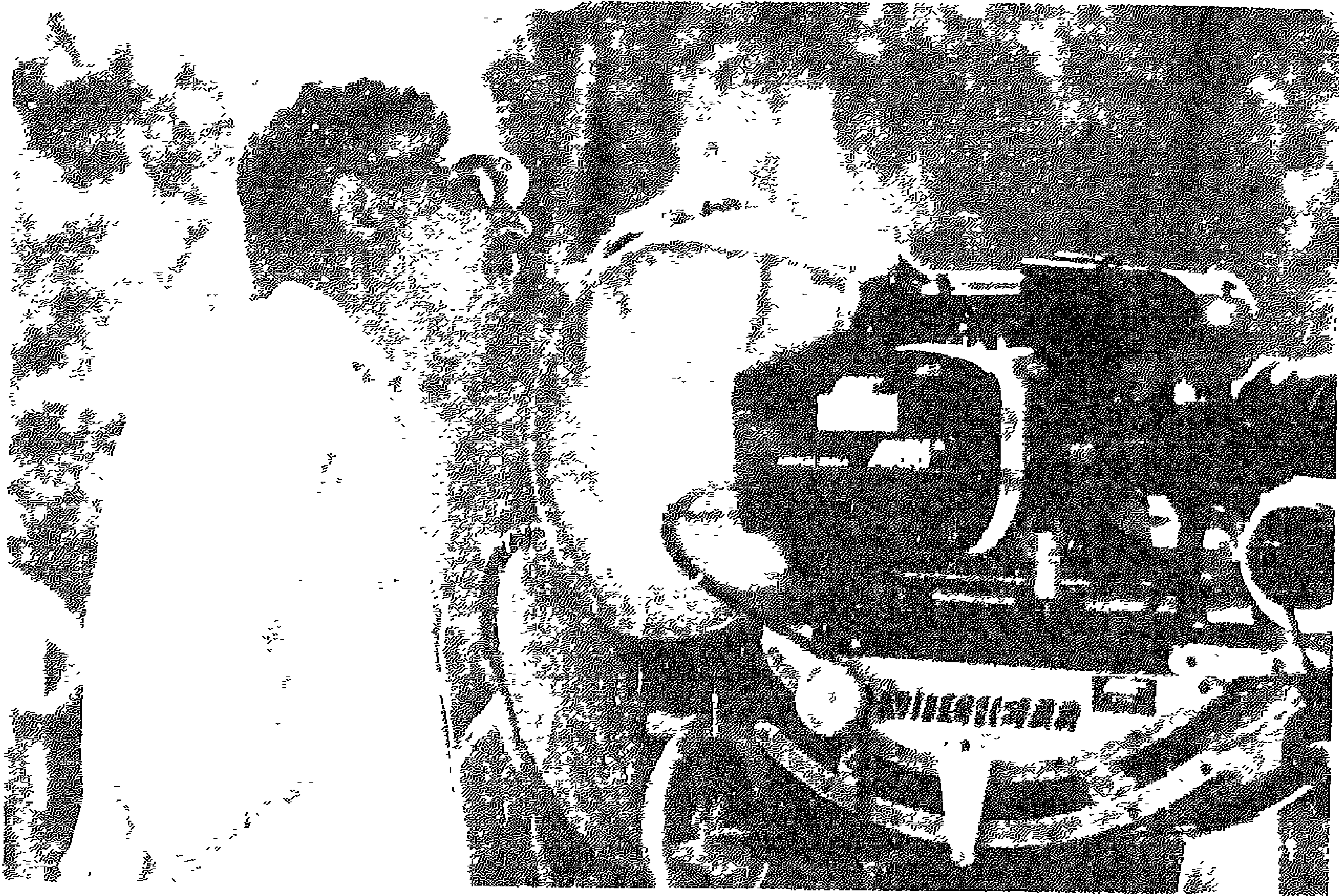
يبقى من فيلم " الأمريكى العجوز " الأداء الرائع للفنان جريجورى بيك فى دور بيرس ، والفنانة جين فوندا فى دور هارييت ، أما تناول اللقاء أو الصدام بين عالمين وثقافتين فيظل تناولا سطحيا على الطريقة الهوليودية التقليدية .



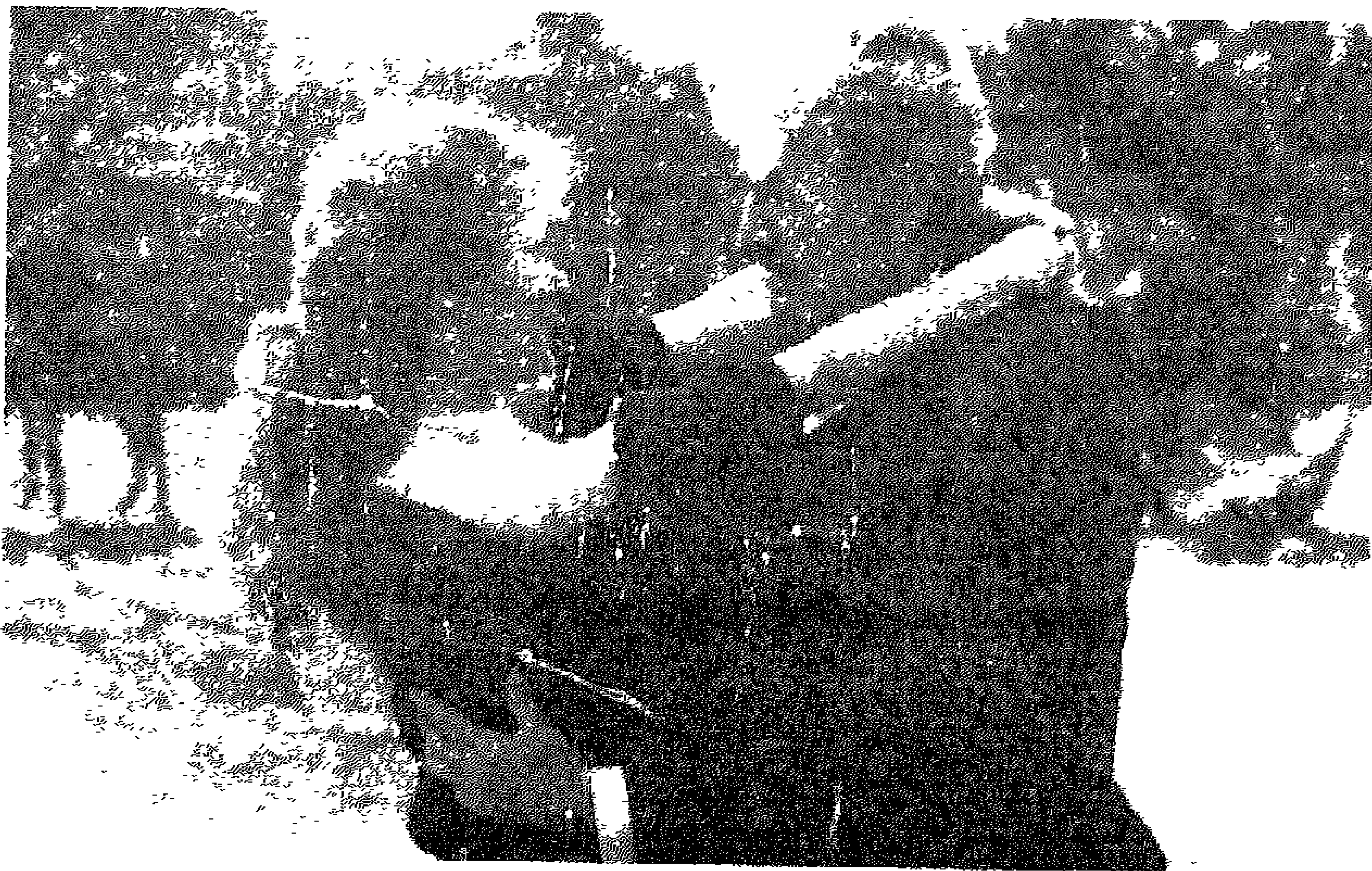
كارلوس فونتيس



لقطة من فيلم « الأمريكى العجوز »



لويس بوينزو



لقطة من فيلم « الأمريكى العجوز »

جون شتاينبك

عن الفئران والرجال

ليست السينما الأمريكية هى أفلام الجنس والعنف والمغامرات والإبهار بالديكورات والمؤثرات البصرية والسمعية فقط ، ولكن هناك أيضا الأفلام الواقعية ، وليس كل سينمائى أمريكى مجرد صانع صور تتكلف الملايين وتدر الملايين ولكن هناك أيضا من يصنعون الأفلام الواقعية مثل جارى سينايز الذى قدم فى مهرجان " كان " ١٩٩٢ تحفة رائعة عن رواية جون شتاينبك « عن الفئران والرجال » .

جارى سينايز مسرحى وسينمائى من ذلك الطراز من الفنانين الدراميين الذين لا يصنعون الأعمال الدرامية إلا بدوافع داخلية إنسانية واجتماعية وفنية عميقة ، وهذا ما يبدو من أعماله المسرحية والسينمائية سواء كممثل ، أم كمخرج ، وربما لهذا نجد أن رصيده من المسرحيات والأفلام ، عبر حوالى عشرين سنة من العمل ، لا يتجاوز عشرة أعمال ونحوها .

أما فى السينما فقد سبق وأخرج فيلما واحداً بعنوان « أميال من الوطن » عرض فى مسابقة مهرجان " كان " ١٩٨٨ ، إلى جانب ثلاث حلقات من ثلاثة مسلسلات تلفزيونية ، ومن الصعب على من يشاهد « أميال من الوطن » الذى صور بالأبيض والأسود والألوان ؛ للتفرقة بين الماضى والحاضر ، والذى تبدأ أحداثه عام ١٩٥٩، وبطلبة فى استقبال خروشوف فى ولاية أيوا، أن ينسى مشاهد الفلاحين وهم يعملون فى الحقول ، أو يحصدون أو يقاومون العواصف والأمطار لإنقاذ المحصول .

وفى " عن الفئران والرجال " يعود سينايز مرة ثانية إلى الفلاحين ، ولكن من خلال رواية شتاينبك الكلاسيكية التى صدرت عام ١٩٣٧ ، وتدور أحداثها فى أثناء

الأزمة الاقتصادية فى الثلاثينيات ، وقد سبق إنتاج الرواية فى فيلم بنفس العنوان عام ١٩٣٩ أخرجة لويس ميليستون ، واشترك فى تمثيله بورجيس ميرديت مع لون شانى الابن ، ولكن بينما كان فيلم ١٩٣٩ عن الماضى القريب ، حيث كان الناس لا يزالون يتذكرون أيام الأزمة ، يأتى فيلم سينايز ، بعد أكثر من نصف قرن ، مستخدما رواية شتاينبك للتعبير عن تلك الأزمة .

وفيلم سينايز ليس نتيجة اقتراح بصنع إنتاج سينمائى عن رواية الكاتب الأمريكى الكبير ، ولكن نتيجة معايشة طويلة لعالم هذا الكاتب ، فقد أنتج للمسرح رواية « عناقيد الغضب » ، وأنتج وأخرج « عن الفئران والرجال » ، بل ومثل نفس الدور الذى مثله فى الفيلم على المسرح عام ١٩٨٠ ، وكان معه جون مالكوفيتش أيضاً فى نفس الدور الذى مثلة فى الفيلم ، ويأتى إنتاج الفيلم بمثابة تحية من الفنان الدرامى إلى أحد كتابه المفضلين فى ذكرى ميلاده التسعين ، إذ ولد شتاينبك عام ١٩٠٢ ، وتوفى عام ١٩٦٨ ، كما أنه محاولة لرد اعتبار الكاتب الذى فاز بجائزة نوبل عام ١٩٦٠ ، ولكنه مات مغضوبا عليه من عشاقه ومحبيه ؛ فقد ذهب شتاينبك إلى فيتنام عام ١٩٦٧ بدعوة من المخابرات الأمريكية ، ونشر أن أصابع المقاتل الجوى الأمريكى على مفاتيح إسقاط القنابل مثل أصابع عازف البيانو الذى يعزف أعظم كونشرتو فى العصر الحديث ! وفى ذكراه التسعين يأتى سينايز ليقول ولكن علينا أن نتذكر أن شتاينبك لا يزال الكاتب الواقعى الكبير الذى كتب « عن الفئران والرجال » .

وتتكامل عناصر الفيلم الفنية على نحو مدهش : سيناريو هورتون فوت ، وتصوير كينيت ماكلان بالألوان ، ومونتاج روبرت سينايز ، وتمثيل جارى سينايز دور جورج ، وجون مالكوفيتش دور لين . فالرواية التى كتبها مؤلفها كمسرحية أيضاً فى عام ١٩٣٧ تدور فى ثلاثة أماكن ، وتقع أغلب أحداثها فى ليلة واحدة ، ولكن هورتون فوت أعاد كتابتها للسينما بحيث تصبح فيلما سينمائيا خالصا حتى يمكن القول بإنه استوحى الرواية فى صنع عمل فنى جديد مختلف تماما ليس فيه شئ من لغة الرواية الأدبية أو لغة المسرح على الرغم من أنه معد عن رواية – مسرحية .

يبدأ الفيلم في السواد ، والعناوين والوجوه تنتزع انتزاعا من السواد ، وكأنها تقاوم لتوجد ، أو تقاوم حتى لا تفنى . وفى لقطات سريعة نرى امرأة ترتدى ثوبا أحمر تجرى فى الأحراش ليلا ، ثم جورج ولين (نعرف اسميهما بعد ذلك) يجريان بدورهما هربا من مطاردة جماعية عنيدة ، وعندما يمر القطار يقفز جورج داخله ، ثم يلحق به لين ، وهى افتتاحية بارعة إخراجا وتصويرا ومونتاجا : سينما خالصة ، ولها دلالات درامية ولها دورها فى البناء الفنى للفيلم .

فى منتصف الفيلم يفسر الفلاح الأجير جورج لزميله الأسود سليم سر الفتاة ذات الرداء الأحمر مع لقطات من مشهد البداية ويقول إن المشكلة أن صديقة لين الذى يعانى من التخلف العقلى أو بالأحرى توقف النمو العقلى عند سن الطفولة لا يستطيع مقاومة رغبته فى لمس الأشياء التى يحبها ، فندرك سر الفتاة وسبب مطاردة جورج ولين ، وفى عبارة جورج عن لين مفتاح الحدث الدرامى اندروه عندما يخنق زوجة كورلى المشرف على العمال فى مستودع كبير وهما وحدهما ، ونرى اللقطة الوحيدة فى الفيلم المصورة من أعلى وهو يبكى أمام الجثة .

ويرتبط المشهد / الافتتاحية بالمشهد / الخاتمة فى الوقت نفسة حيث تشتعل شهوة القتل عند كورى وأغلب العاملين فى المزرعة ، ويقررون مطاردة لين فى الأحراش ، ويهرع جورج خلف صديقه محاولا إنقاذه ، ولكن الحصار يضيق والكلاب الوحشية تسابق البشر الذين ينافسونها فى الوحشية ، فيضطر جورج إلى قتل لين وهو يتمزق ألما : طلقة واحدة فى رأسة من الخلف تنقذه من العذاب الذى ينتظره على أيدى الوحوش القادمة . ومرة أخرى نعود إلى السواد الكامل ووجه جورج فى القطار ضائع فى السواد ، ولنا أن نعتبر كل الرواية فلاش باك من القطار ، أو أننا فى الزمن الحاضر بعدما فر جورج بدوره .

وبداية الفيلم بعد المشهد / الافتتاحية فى الليل فلاحين يعملون صباح اليوم التالى فى الحقول فى لقطات / لوحات فى تمجيد العمل اليدوى وتمجيد الزراعة وتمجيد الفلاح الذى يزرع الأرض ، وهى لقطات تتكرر طوال الفيلم حتى الحصاد ، وتذكر بقول الشاعر محمود حسن إسماعيل عن الفلاح : « يضرب كفه فى الأرض من

ألم ، فتخضر » . وألم الفلاح هو موضوع رواية شتاينبك ؛ فنحن نرى حياة الفلاحين الأجراء اليومية ، وكيف يكدحون طوال النهار ، ومع ذلك لا يرتاحون فى الليل حيث ينامون فى أماكن غير آدمية ، وكيف يزرعون الطعام ، ولا يأكلون ما يكفى لسد الجوع .

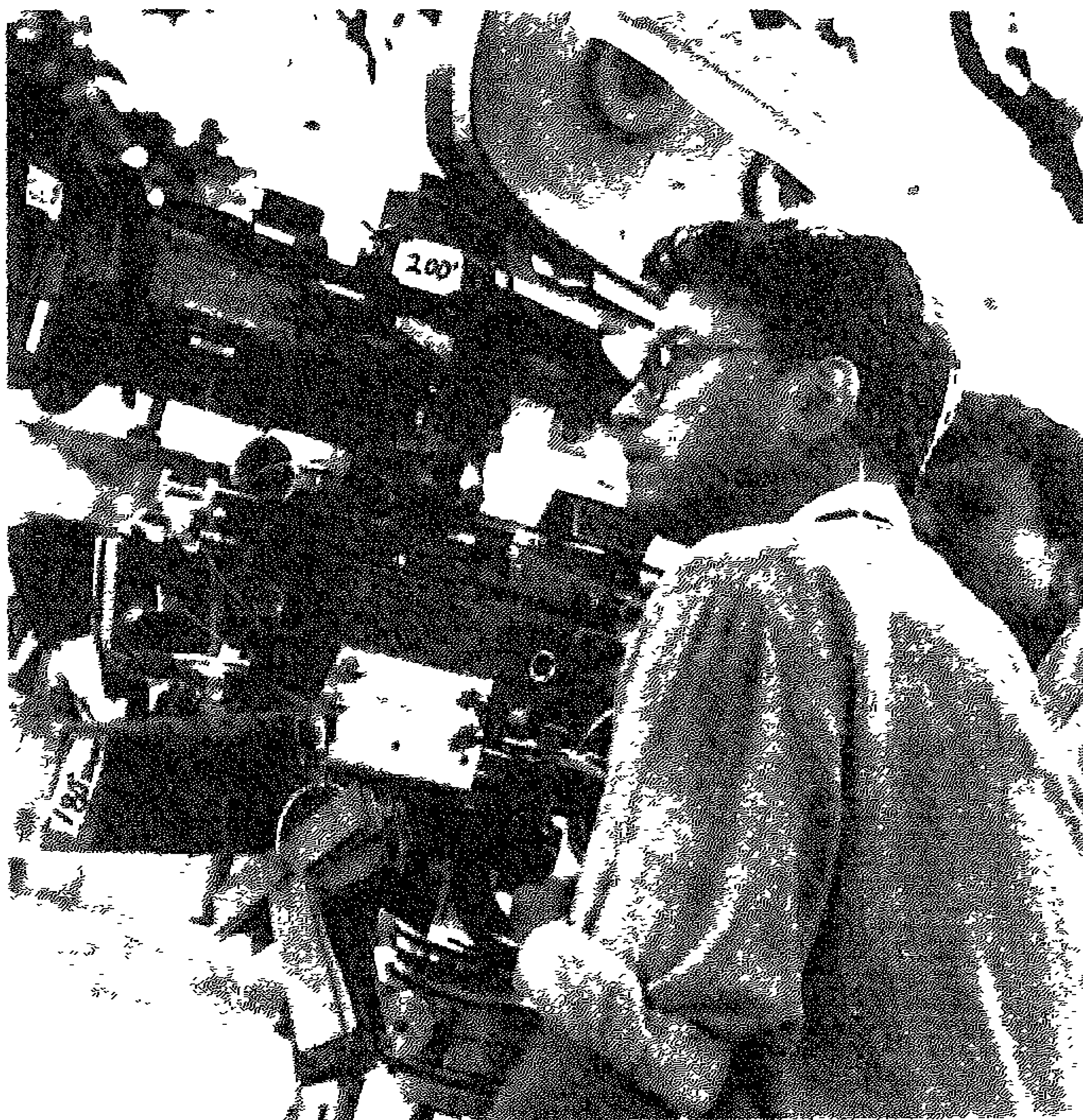
ولكننا كما نرى الألم نرى الأمل أيضًا . وكل أمل جورج أن يوفر ٦٠٠ دولار يشترى بها قطعة أرض يزرعها مع لين . وهذا الأمل يبدو فى الحوار الرائع بينهما حول الحاضر التعس والمستقبل المشرق وهما فى طريقهما للحصول على العمل ، وعندما تربط الصداقة بينهما وبين العجوز كاندى ويدرك حلم جورج يعرض عليه أن يشاركهما بكل ما وفره طوال عمره وهو مبلغ ٣٥٠ دولارا . وفى درس من دروس الدراما السينمائية نرى أحدهم يقرر قتل الكلب العجوز الخاص بكاندى ؛ فلم يعد له أى نفع ، فنحن لا نرى مقتل الكلب ولكننا نسمع طلقة واحدة على لقطة لكاندى فى فراشه ينتفض على أثرها ويبكى ، وبالطبع يربط المشاهد بين هذه الطلقة وبين الطلقة التى ينهى بها جورج حياة لين فى النهاية . بل إن الكلب الميت يربط بين الأحداث على نحو آخر ، فقد تأثر لين لموته ، وقام بدفنه فى المستودع حين جاءته زوجة كورلى ، وكان ما كان بينهما حتى قام بخنق العروس وهو لا يدرى .

كان لين يريد فقط إسكاتها ، أو لمسها ، ولم تكن هى تدرك على الإطلاق ماذا تفعل . إنها تعانى من زواجها الفاشل من كورلى وهما بعد عروسان ، وربما كانت تريد فقط الحديث مع أى شخص ، وربما كانت تريد علاقة خاصة مع لين وكأنه حيوان ، أو استخدامه كآلة جنسية ، ومشكلة كورلى أنه شاب ويملك السلطة لأن والده صاحب المزرعة ، ولكنه لا يرضى عروسه ، فيحرم عليها الخروج من المنزل الفاخر ، ويمنعها من الاقتراب من أى رجل .

وقد راودت الفتاة الفلاح الشاب الوسيم القوى جورج ، ولكنه لا يريد المشاكل ، ويتفرغ لتحقيق حلمه . ومنذ البداية نرى كورلى يعوض فشله مع عروسة بالتعالى على الفلاحين ومعاملتهم بعنف وقسوة . ومنذ البداية نراه يكره جورج بصفة خاصة ، ويسخر من لين وقد قاوم جورج قدر الإمكان ، ولكنه فى لحظة معينة عندما قام كورلى

بالاعتداء على لين أعطى لين الإشارة بأن يرد عليه ، فما كان من لين الذى يملك قوة بدنية غير عادية إلا أن أمسك بيد كورلى وحطم أصابعه ، ولهذا المشهد دوره الدرامى فى صنع النهاية ، إذ يدرك جورج أن كورلى كان ينتظر الانتقام من لين عند أول فرصة ، فما بالك وقد قتل زوجته .

ومن الدروس الدرامية الكبرى فى فيلم « عن الفئران والرجال » أيضاً أداء جون مالكوفيتش لدور لين الذى يحب الفئران ، ويحملها فى جيوبه عندما تموت ؛ فقد أدى دور المتخلف عقليا من دون أدنى قدر من المبالغات أو الكلشيهات السائدة عند تمثيل هذه الأدوار ، كان أفضل من جاك نيكلسون فى الأدوار المشابهة ، وكان أستاذا عملاقا فى كل لقطة من لقطات الفيلم وهو يسيطر على أسلوب واحد فى الأداء يجعل لين إنسانًا جديرا بالحياة ؛ لأنه يحب ويفيض بالحنان على كل الأشياء .



جارى سينايز



لقطة من فيلم « عن الفئران والرجال »

فورستر

هواردز إند

فاز الفيلم البريطانى " هواردز إند " إخراج جيمس إيفورى بجائزة الاحتفال بمرور ٤٥ سنة على إنشاء مهرجان كان . هذه الجائزة ليست هامشية ، وإنما تعادل الجائزة الذهبية ؛ حيث فاز بها من قبل جوزيف لوز عن " صلة الوصل " ، فى الاحتفال بمرور ٢٥ سنة على إنشاء المهرجان .

جيمس إيفورى فنان سينمائى ، له وضع خاص فى السينما العالمية منذ الستينات ، فهو مخرج أمريكى ولد فى ٧ يونيو ١٩٢٨ فى بيركلى بولاية كاليفورنيا الأمريكية ودرس الفنون التشكيلية والسينما فى جامعة جنوب كاليفورنيا وتخرج عام ١٩٥٧ ، ولكنه منذ فيلم التخرج فى الجامعة ، وكان فيلما تسجيليا فى ٢٨ دقيقة بعنوان " فينسيا : الموضوع وتنويعاته " ، وحتى أحدث أفلامه ، وهو فيلمه الثامن والعشرين " هواردز إند " ، لم يهتم بالتعبير عن الواقع الأمريكى ، أو أن تكون أفلامه جزءا من صناعة السينما الأمريكية ، سواء من حيث التمويل أم من حيث الاهتمامات الفنية والفكرية ، وإنما أن يعبر عن الثقافة الغربية بصفة عامة ، والعلاقة بينها وبين الثقافات الأخرى ، وخاصة الثقافة الهندية ، وأن يصنع عالمه الفنى الخاص ، ولذلك ليس من الغريب أن يكون من دارسى الحضارة المصرية القديمة ، وأن يتعاون منذ عام ١٩٦٢ ، وهو الأمريكى الكاثوليكى ، مع المنتج الهندى المسلم إسماعيل ميرشانت المولود فى بومباى عام ١٩٣٦ ، وكاتبة السيناريو الألمانية اليهودية روث براور يابفالا المولودة فى كولون عام ١٩٢٧ .

هاجرت روث براور مع والديها من ألمانيا إلى بريطانيا بعد بدء الحرب العالمية

الثانية ، وفى لندن التقت مع المهندس المعمارى الهندى يابفالا عام ١٩٤٩، وتزوجته عام ١٩٥١، وعاشت معه فى الهند وحملت اسمه . وابتداء من عام ١٩٥٥، بدأت تنشر رواياتها ، ومن أهمها " المستأجر " عام ١٩٦٠ ، و " اللقاء معهما " عام ١٩٦١ ، قبل أن تعرف فى العالم باعتبارها الشريك الثالث فى أفلام جيمس إيفورى .

وتنقسم أفلام إيفورى الـ ٢٨ إلى أفلام روائية وتسجيلية وقصصية (روائية قصيرة) . فمنها ٦ أفلام تسجيلية ، و ٤ أفلام قصصية ، و ١٨ فيلم روائى . ومن حيث الإنتاج ومواقع التصوير فإن هذه الأفلام إما أمريكية أو بريطانية أو هندية ، أو مشتركة بين الهند وبريطانيا ، وإما مصورة فى الهند أو بريطانيا أو أمريكا . ومن بين الأفلام الروائية الـ ١٨ تسعة أفلام عن روايات أدبية " المستأجر " عام ١٩٦٣ ، و " حرارة وغبار " عام ١٩٨٣ عن روايتين من تأليف روث براور يابفالا ، و " الأوربيون " عام ١٩٧٩ ، و " البوسطونيون " عام ١٩٨٤ عن روايتين من تأليف هنرى جيمس ، و " منظر من النافذة عام ١٩٨٥ ، و " موريس " عام ١٩٨٧ عن روايتين من تأليف أ. م . فورستر ، و " رباعية " عام ١٩٨١ عن رواية جين رايس ، و " عبيد نيويورك " عام ١٩٨٩ عن رواية تاما يانوفتيز ، و " السيد السيدة بريدج ؛ عام ١٩٨٩ عن رواية إيفان كونيل .

ويمكن اعتبار أفلام الثمانينات ، منذ " رباعية " مرحلة جديدة فى مسيرة إيفورى الفنية؛ حيث إن كل أفلامه منذ ذلك الفيلم من الأفلام الروائية المعدة عن روايات أدبية ، باستثناء فيلم واحد قصصى أخرجة مع إسماعيل ميرشانت وروث براور يابفالا بعنوان " مخطيات بومباى " عام ١٩٨٣ ، وهو الفيلم الوحيد الذى أخرجه مع رفيقيه والفيلم الوحيد لهما كمخرجين فى نفس الوقت . وما تتسم به هذه المرحلة ، وما يجعلنا نذهب إلى اعتبارها مرحلة ، ليس أن كل أفلامها عن روايات أدبية فقط ، وإنما لأن إيفورى فى هذه الأفلام يصل إلى أعلى درجات النضج الفنى فى مسيرته ، وهى المرحلة التى توجت بفيلم " هواردز إند " الذى يدخل تاريخ السينما كأحد الكلاسيكيات الكبرى .

هو فيلم إيفورى الثالث عن رواية من تأليف فورستر ، ولعل أكثر ما يربط بين إيفورى وفورستر رواية " الطريق إلى الهند " التى أصدرها المؤلف عام ١٩٢٤ ،

وأخرجها دافيد لين للسينما عام ١٩٨٤ ، وكانت آخر أفلام فنان السينما الكبير . وقد أصدر أ.م. فورستر (١٨٧٩ - ١٩٧٠) خمس روايات فقط فى حياته ، ٤ منها صدرت بين ١٩٠٥ و ١٩١٠، وهى " حيث تخشى الملائكة أن تخطو ١٩٥٠، و " أطول رحلة " ١٩٠٧ ، و "منظر من النافذة " ١٩٠٨ ، و " هواردز إند " ١٩١٠ ، والخامسة وهى " الطريق إلى الهند " عام ١٩٢٤ .

وطوال حياته رفض فورستر تحويل أى من رواياته إلى أفلام سينمائية ، وبعد وفاته عام ١٩٧٠ صدرت له رواية سادسة عام ١٩٧١ بعنوان "موريس " ، كان قد كتبها عام ١٩١٤ . أى أنه كتب كل رواياته فى أقل من عشرين سنة قبل أن يبلغ الثلاثين ، وتوقف عن الكتابة تماما أكثر من ٤٥ عاما قبل وفاته ، ويعتبر بذلك شخصية فريدة فى تاريخ الأدب . ولكن ، وبعد أن أخرج دافيد لين " الطريق إلى الهند " ، تحولت ٥ من رواياته الست إلى أفلام ، إذ قام شارلز ستيورات بإخراج " عندما تخشى الملائكة أن تخطو " عام ١٩٩١ فى أثناء تصوير " هواردز إند " .

يقول والتر آلان فى كتاب " الرواية الإنجليزية ، ترجمة صفوت عزيز جرجس " : " إن فورستر روائى يصعب تقييمه ؛ من السهل أن يعطية المرء أكثر مما يستحق ، كما أن من السهل أيضًا أن يغمطه حقه " . وهى عبارة دقيقة صائبة يمكن أن تنطبق أيضًا على أفلام إيفورى الثلاثة عن رواياته ، بل وعن فيلم دافيد لين أيضًا ؛ ويرجع ذلك إلى النزعة الكلاسيكية بالمعنى الفنى فى الروايات والأفلام معا ، فكما يقول ج . ثورنلى و ج . روبرتس فى كتاب " الأدب الإنجليزى - ترجمة د . أحمد الشويخات " : " ومع أن فورستر قدم أفكارا جديدة عن المجتمع والناس فى رواياته ، إلا أنه كتب هذه الروايات فى شكل تقليدى حذا فيه حذو الشكل الروائى القديم فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر " .

وفى تقديرى أن النقد السطحى فقط هو الذى يتعامل مع الأداب والفنون باعتبار أن الجديد ينسخ القديم ، بينما كل أدب وفن يتسم بالأصالة والعمق يبقى مهما استحدث من أشكال جديدة . وقد كان فورستر كلاسيكيا بكل معنى الكلمة ، وربما لم يتمرد على هذه الكلاسيكية إلا فى " موريس " ولذلك لم ينشرها أبدًا ، ونشرها

الورثة بعد وفاته . يقول والتر آلان : " كان فورستر إنسانيًا تراجيديًا يرى أن إدراك الذات ونتاج الخيال والفنون وربما الموسيقى على نحو خاص هى مبررات وجود الإنسان . فهو محامى الاتزان ، الإنسان المتماسك . ولكن من النادر أن يكون الإنسان متزنا ، وقلة هم الذين يمكن وصفهم بالتماسك . وفقد الافتقار إلى الاتزان والافتقار إلى التماسك الجوهر الكامن لرواياته الأربعة الأولى " .

ومما يؤكد صحة هذا الإدراك النقدى عدم نشر فورستر لرواية " موريس " فى حياته ، فهى رواية عن الجنسية المثلية بين شابين ؛ أى أنها تعبير من وجهة نظر ما عن فقدان الاتزان والتماسك . بل ربما كانت تجربة كتابة هذه الرواية وعدم نشرها من أسباب توقف فورستر عن الكتابة لمدة عشر سنوات من ١٩١٤ إلى ١٩٢٤ حين أصدر " الطريق إلى الهند " ، وهى تستقل بذاتها عن الروايات الأربع المنشورة فى العقد الأول ، كما تستقل " موريس " المكتوبة فى منتصف العقد الثانى .

يقول إيفور إيفانز فى " موجز تاريخ الأدب الإنجليزى " ترجمة د . شوقى السكرى ود . عبد الله عبد الحافظ : " لم يكتب فورستر إلا قليلا ، ويرى ذوو الرأى المستنير أن رواية " هواردز إند " تعد من خير الروايات التى تلقى ضوءا على الحياة فى الفترة التى سبقت الحرب العالمية الأولى مباشرة " .

وفى كتاب ثورنلى وروبرتس أن مبنى هواردز إند عنوان الرواية هو إنجلترا نفسها ، وأن آل ويلكوكس وآل شليجل اللذين يتنافسان للحصول عليه يمثلان الصراع بين المال والتجارة (آل ويلكوكس) وبين الروح والحضارة (آل شليجل) . ويرى الناقدان مؤلفا الكتاب " أن موضوع فورستر هو كيف تربط وتجمع بين الحياة المعنية بالخارج كما نجد عند آل ويلكوكس ، وبين الحياة الداخلية للقلب والروح كما نجدها عند آل شليجل : فقط صل الواقع العادى بالعاطفة ، وسيكون كلاهما أعظم وأسمى ، وسيتراءى الحب الإنسانى فى أعلى درجاته " ، ويقولان : " يشير فورستر إلى أن الناس الذين يفشلون فى جمع الأموال وكسب الأهمية الاجتماعية المتعارف عليها قد يكونون من ناحية أخرى ناجحين بالفعل : هناك أنواع عديدة من الفشل بعضها هو النجاح " .

وكما أن " هواردز إند " من أهم روايات فورستر ، كذلك يعتبر الفيلم المأخوذ عنها من أهم أفلام إيفورى ، بل إن دافيد أنسن يرى أنه أهم أفلامه (نيوز ويك

١٦/٣/ ١٩٩٢) . وقد سبق أن شارك إيفورى فى مسابقة كان عام ١٩٨١ بفيلم " رباعية " ، وعام ١٩٨٣ بفيلم " حرارة وغبار " ، وعام ١٩٨٥ بفيلم " منظر من النافذة " ، ولم تفز أى من أفلامه الثلاثة إلا بجائزة أحسن ممثلة للفرنسية إيزابيل إدجانى عن دورها فى " رباعية " (بالمشاركة مع ممثلة أخرى) ، وكان هذا التاريخ من الغبن سببا إضافيا لفوز " هواردز إند " بالسعفة الذهبية ، ولكن الفيلم وقع بين أيدى لجنة تحكيم جيرار ديبارديو .

وتتكامل عناصر الفيلم الفنية (تصوير تونى بيريز - رويرتس ديكور لوسيانا آرجى موسيقى ريتشارد روبينز) ، وتبدو خبرة إيفورى فى توزيع الأدوار (فانيسا ريد جريف فى دور روث ويلكوكس ، وإيما تومبسون فى دور مرجريت شليجل ، وهيلين كارتر فى دور هيلين شليجل ، وأنتونى هوبكنز فى دور هنرى ويلكوكس ، وجيس ولبى فى دور شارلز ويلكوكس ، وسام ويست فى دور ليونارد باست) .

ويعتبر " هواردز إند " الأكثر تكلفة بين كل أفلام ميرشانت وإيفورى وبابفالا ، فقد تكلف حوالى ٨ مليون دولار ، واستغرق تصويره ١٢ أسبوعًا ، وكان من الصعب تمويل الفيلم رغم أن " منظر من النافذة " مثلا تجاوزت إيراداته ٦٠ مليون دولار ، ولكن نيبون اليابانية دفعت ٤٠ ٪ من الميزانية مقابل حقوق اليابان ونسبة من التوزيع الخارجى ، كما دفعت القناة الرابعة البريطانية حقوق العرض فى بريطانيا مقدماً ، ودفعت أوريون حقوق العرض فى الولايات المتحدة الأمريكية (أكثر من مليون دولار) . وبذلك يعتبر الفيلم إنتاج بريطانى يابانى أمريكى مشترك .

وربما يبدو ٨ مليون دولار رقمًا بسيطا بالنسبة للميزانيات التى يقرأ عنها الناس للأفلام الأمريكية ، والأفلام الناطقة بالإنجليزية بصفة عامة فى التسعينات حيث وصلت تكاليف فيلم من تمثيل شوارزنجر مثلا إلى مائة مليون دولار ، ولكن الميزانيات العالية والاستثنائية تظل لأفلام العضلات وما شابه وليست ميزانيات الأفلام الفنية .

تدور أحداث الفيلم فى بداية القرن العشرين ، زمن كتابة الرواية فى إنجلترا ، بين العاصمة لندن والريف ، حيث يقع منزل آل ويلكوكس المسمى " هواردز إند " . تقع هيلين شليجل فى حب بول ويلكوكس ، ولكنه يتركها ويسافر للعمل فى أفريقيا . يتزوج

شـارلز شـقـيق بول . يسكن هنرى ويلكوكس وزوجـتـه روث (والدى بول وشـارلز) فى شقة مقابلة لشقة مرجريت شليجل وشقيقتها هيلين . تنشأ صداقة عميقة بين مرجريت وروث التى تـعانى من مرض الموت . تموت روث وتكتـشف العـائلة أنـها أوصت بـالمنزل الريفى (هـواردز إند) لصديقتـهـا مـرجريت ، ولكنهم يقـررون إخفـاء الأمـر حـيث إن الوصية ليست رسمية .

تتـعـرف هيلين على ليـونارد باست فى درس للـمـوسـيـقى ، ويتـعـرف هنرى على مرجريت ، ويقرر الزواج منها ، يأتى ليونارد مع صديقته جاكى إلى حفل يقيمه هنرى للتعارف بين آل ويلكوكس وآل شليجل ، على نحو تلقائى تكشف جاكى عن علاقة قديمة بينها وبين هنرى ، يتصور هنرى أن مرجريت قد دبرت الأمر ، تلتقى هيلين مع ليونارد فى فندق ، ويمارسـان الحب ، تحمل هيلين من ليونـارد ، وتختـفى فـى " هواردز إند " منزل زوج أختـها ، يـأتى شارلز ويصطدم مع ليونارد داخل المنزل الريفى ، ويثور عليه ويقتله .

يوصى هنرى بالمنزل ، " هواردز آند " رسميا لزوجته مرجريت ، ابن هيلين يكبر فى المنزل مع ابن شارلز ، هنرى يعترف لمرجريت بوصية روث .

يبدأ الفيلم فى حديقة " هواردز آند " وروث تتجول وحدها، ونرى بول يقبل هيلين تحت شجرة كبيرة . تكتب هيلين إلى مرجريت أنها وقعت فى الحب ، وعندما تدرك أن بول يتـهرب منها ، تندم على إرسـال الخطاب وفى هذه البداية تضع كاتبة السـيناريو يابفالا جوهر الصراع الدرامى طوال الفيلم بين العاطفة والعقل ، وبين الروح والمادة .

وتستخدم كاتبة السيناريو الكتابة على الشاشة للتعبير عن مرور الزمن مرتين . المرة الأولى بعد شـهور " لتمهد اللقاء بين هيلين وليونارد بعد شـهور من رحيل بول ، والمرة الثانية " الصيف التالى " لتمهد لنمو ابن هيلين من ليونارد حيث نراها مع طفلها من النافـذة وزوجـة شـارلز تقـول إن مـرجـريت حـصلت على منزل " هـواردز إند " فى النهـاية وبدون لافتة ، وإنما بالمزج نرى ابن هيلين يكبر مع ابن شارلز ، ثم هنرى وهو يعترف لمرجريت أن روث أوصت بالمنزل لها ، ولكن الوصية لم تكن رسمية .

وهذه النهاية تعبر بوضوح كلاسيكى عن انتصار الروح والعاطفة .

ويختار جيمس إيفورى حجم الشاشة العريضة لإخراج فيلمه ، مبررا ذلك الحجم فى كل لقطة ، وموظفا إياه للتعبير عن جمال الطبيعة والعلاقة بين المكان والإنسان ، والمشاعر الداخلية لشخصياته ، كما يوظف الديكور والملابس والألوان للتعبير عن العمر ، ويوحى بالماضى البعيد فى أوائل القرن لجمهوره الذى يشاهد الفيلم فى نهاية القرن باستخدام المزج كوسيلة سينمائية عتيقة ، وبالتركيز على جهاز البرق القديم عندما ترسل هيلين برقية إلى مرجريت حتى تخفى السر الذى كشف عنه فى خطابها ، فضلا عن وسيلة الكتابة على الشاشة للتعبير عن مرور الزمن مثل السينما الصامتة .

ويخرج إيفورى عن الوحدات الكلاسيكية للزمان والمكان والموضوع بتجسيد رؤى ليونارد وأحلامه ، والعودة إلى الماضى القريب بتكرار المشهد الذى التقى فيه مع هيلين لأول مرة ، وهما يستمعان لموسيقى بيتهوفن ، وهذا الاهتمام الخاص بشخصية ليونارد وأبعادها الروحية يؤكد على العمق الدرامى للشخصيات فى الفيلم ، فنحن لسنا إزاء مجموعتين من البشر (أبيض وأسود) ففى عائلة ويلكوكس هناك روث التى تمثل ذروة الصفاء الروحى جنبا إلى جنب مع ابنها شارلز الذى يقتل ، ومن ناحية أخرى هناك جاكى الحسية التى عرفت هنرى ، ثم ليونارد .

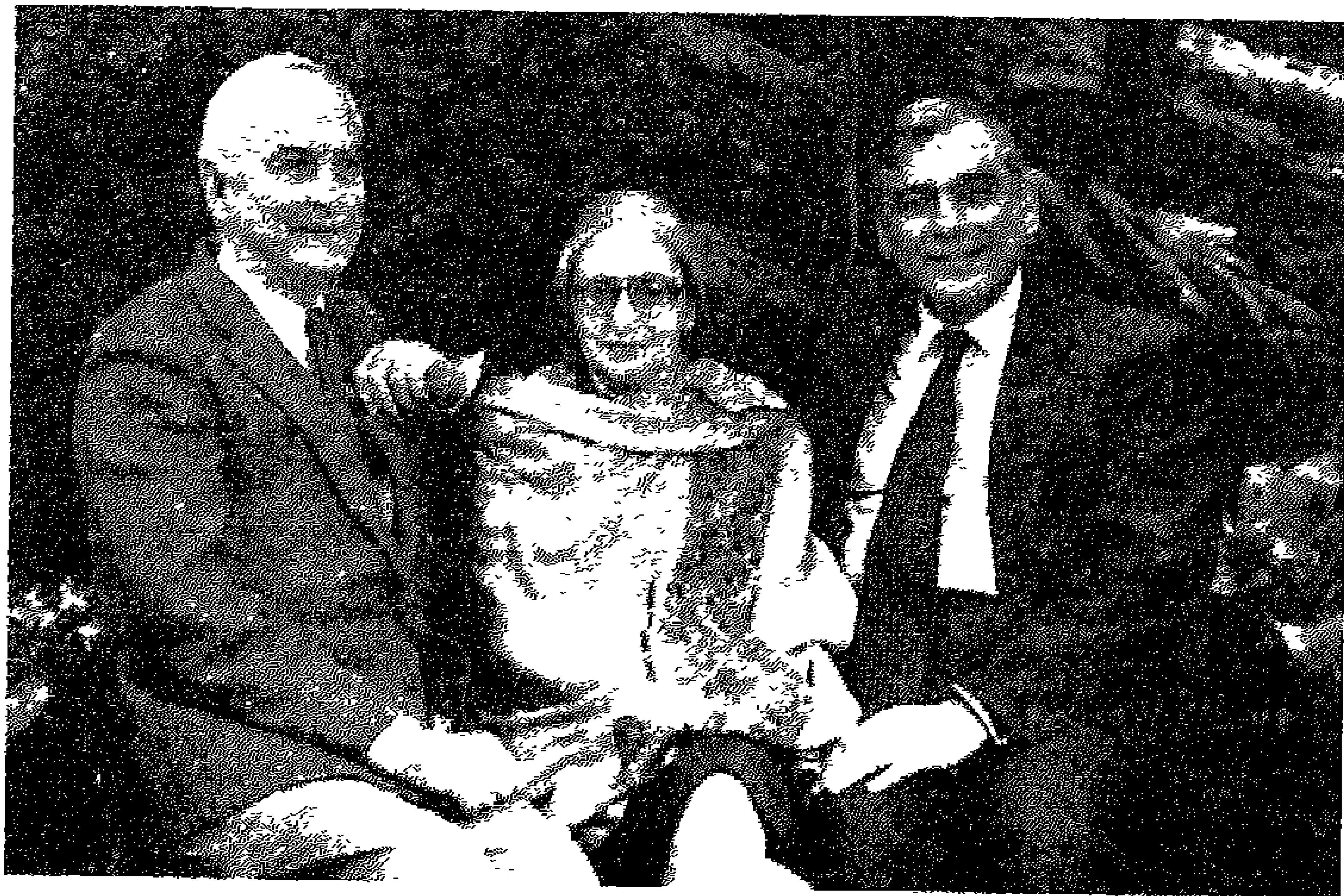
ورغم قصر دور روث ويلكوكس قامت فانيسا ريد جريف بدور من أعظم أدوارها ، وحلقت بالمشاهدين وهى تتحدث إلى صديقتها مرجريت معبرة عن معانى الصداقة الخالصة المجردة من كل غرض ، وبدون أى انفعالات خارجية وصل " الأستاذ " أنتونى هوبكنز فى دور هنرى إلى ذروة جديدة فى مسيرته الفنية وهو يعبر عن التناقض الداخلى الذى يشعر به تجاه مرجريت سواء قبل أن يتزوج منها أم بعد الزواج ، ورغم أنه يبكى أمامها على الحشائش ، إلا أنه ظل بكاءا داخليا أكثر منه انهمارا للدموع .

وفى دور مرجريت قدمت إيما تومبسون أحسن أدوارها فى السينما وقد كانت جديرة بالفوز بجائزة أحسن ممثلة فى مهرجان كان ، إذ عكست عينيها مدى إدراكها العميق للشخصية التى تفتح ذراعيها للدنيا ببساطة آسره ، وتتلقى مشاكل الحياة

ببراءة كاملة .لقد قدمت درسا حقيقياً فى الأداء التمثيلى الذى يعبر عن الروح بالعقل ، ودون أدنى قدر من المبالغة ، وبدا ذلك بوضوح فى المشهد الذى يتصور فيه هنرى أنها دبرت لكى تأتى جاكى وتكشف علاقتها القديمة معه : تعاملت إيما تومبسون مع الموقف بسعادة ؛ لأنه يوضح الحقيقة . فالإنسان الصادق يرى كل شئ حوله بصدق ويسعده الصدق فى ذاته .



لقطة من فيلم « هواردز إند »



جيمس ايفورى وروث براور جابفالا وإسماعيل ميرشانت

ايزابيل الليندى

مسكن الروح

يعتبر المخرج الدانمركى بيل أوجست من أهم مخرجى السينما فى العالم فى السنوات العشر الأخيرة ، وبفضل أفلامه وأفلام لارس فون ترير ، أصبحت السينما الدانمركية على خريطة السينما المعاصرة ؛ ففى عام ١٩٨٧ أخرج أوجست تحفته « بيل الغازى » (السعفة الذهبية ، مهرجان كان ١٩٨٨، وأوسكار أحسن فيلم أجنبى ١٩٨٩) ، وفى عام ١٩٩١ أخرج « أحسن النوايا » (السعفة الذهبية وجائزة أحسن ممثلة (برنيللا أوجست) فى مهرجان كان ١٩٩٢) .

بفوز بيل أوجست بأكبر جائزة سينمائية فى العالم (السعفة الذهبية فى مهرجان كان) للمرة الثانية ، أصبح أحد ثلاثة مخرجين فقط فازوا بهذه الجائزة مرتين فى تاريخ المهرجان ، مع الأمريكى فرنسيس فورد كوبولا ، والبوسنى أميركوستوريتشار . وبعد فيلميه المتوجين بذهبية مهرجان كان ، أخرج أجوست « مسكن الروح » عن رواية الكاتبة الشيلية إيزابيل الليندى عام ١٩٩٣ . والفيلم إنتاج ألمانى دانمركى برتغالى أمريكى نسخته الأصلية التى عرضت فى ألمانيا والدانمرك والبرتغال مدتها ١٤٥ دقيقة ، ونسخته الأمريكية التى توزعها شركة ميراماكس فى الولايات المتحدة وكثير من دول العالم تبلغ ١٣٨ دقيقة حسب « فارايتى » فى ١/٣/ ١٩٩٤ أو ١٣١ دقيقة حسب « نيوز ويك » فى ٢٥ / ٤ / ١٩٩٤ ، أما النسخة التى شاهدتها فى القاهرة فتبلغ مدة عرضها ١٢٥ دقيقة بعد أن حذفت الرقابة المصرية مجموعة مشاهد اعتبرتها إباحية .

ولد بيل أوجست عام ١٩٤٨ وتخرج فى معهد الفيلم الدانمركى عام ١٩٧١ ، ولمدة سبع سنوات عمل كمدير للتصوير فى أكثر من ١٢ فيلماً فى الدانمرك والسويد ، وقبل

« مسكن الروح » أخرج عشرة أفلام تمثيلية منها فيلم قصير « كيم ج . » ١٩٧٩ ، وتسعة أفلام طويلة منها ثلاثة للتليفزيون (العالم كبير جداً ١٩٨٠ - مايو ١٩٨١ - أيام مع ماجينوس ١٩٨٢) ، وستة أفلام سينمائية (فى حياتى ١٩٧٨ - عالم بوستر ١٩٨٣ - زابا ١٩٨٣- استدر واصرخ ١٩٨٦- ثم « بيل الغازى » و «أحسن النوايا»، ومن بين هذه الأفلام الستة فيلمين أخرجا أصلاً كمسلسلين للتليفزيون ، (عالم بوستر ، وأحسن النوايا) .

فى فيلميه الكبيرين (بيل الغازى ، وأحسن النوايا) وكليهما عن رواية أدبية كلاسيكية ، يبدو بيل أوجست تلميذاً حقيقيًا لفنان السينما السويدى الكبير إنجمار برجمان ، بل إن « أحسن النوايا » تحكى رواية برجمان التى عبر فيها عن سيرته الذاتية ، ومن المعروف أن هناك علاقات وثيقة بين ثقافات دول شمال أوربا (الدانمرك والسويد والنرويج وفينلندا) رغم اختلاف اللغات بحكم الجوار والأصول العرقية المشتركة والتاريخ المشترك . ويختلف أسلوب أوجست عن أسلوب برجمان اختلافًا تامًا ، فالتلمذة لا تعنى تقليد التلميذ لأستاذه ، فى السينما ، كما فى كل الفنون الأخرى . وعندما نقول إن أوجست تلميذ حقيقى لبرجمان إنما نعنى ذلك التماهى الفذ بين الفنون فى أفلام كل منهما (السينما والمسرح والأدب والموسيقى والرسم) ، وذلك الاهتمام بالواقع والتاريخ ، وما فوق الواقع ، وما وراء التاريخ ، فى وحدة جدلية عميقة : ذلك البعد الإنسانى العام الذى يجمع بين كل البشر .

من هذا المنطلق كان اختيار بيل أوجست لرواية « مسكن الروح » التى تدور أحداثها فى شيلى بأمريكا الجنوبية ، وما أبعد الشقة بين هذه القارة ، وبين شمال أوربا . ومن هذا المنطلق لم يعبأ أوجست بأن يتم التصوير فى البرتغال على أنها شيلى ؛ فالرواية شيلية عن شيلى ، وقد حافظ على جوهرها فى فيلمه ، ولكنه جعلها فى إطار رؤيته للحياه والعالم ، وبأسلوبه الخاص ، يمكن أن تدور فى أى مكان فى العالم . وعندما عرض الفيلم فى أوربا عام ١٩٩٣ ، ثم فى الولايات المتحدة وبقية أنحاء العالم عام ١٩٩٤ (تكلف ٢٥ مليون دولار أمريكى) ، حقق نجاحًا جماهيريًا كبيراً وخاصة فى أوربا ، ولكن المهرجانات الكبرى لم تهتم بالفيلم رغم فوز مخرجه بالسعفة الذهبية مرتين ، وكان رد فعل النقاد فى أوربا وأمريكا بارداً وسلبيًا بصفة عامة .

أشاد الجميع بكل عناصر الفيلم ، وخاصة فريق التمثيل الهائل الذى لم يجتمع من قبل فى فيلم واحد (جيرمى أيرونز وميريل ستريب وجلين كلوز وفانيسا ريد جريف والممثل الألمانى الكبير أرمين موللر ستال) ، ولكنهم أخذوا على الفيلم أنه بعيد كل البعد عن روح الرواية وروح أمريكا الجنوبية ، وذلك التوتر الساخن بين الواقع والخيال ، وبين الحلم والتاريخ ، أو ما يطلق عليه الواقعية السحرية فى أدب أمريكا الجنوبية ، وفى عبارة واحدة قالوا إن الفيلم جاء أوربيًا مائة فى المائة وليس فيه شئ من أمريكا الجنوبية أو أمريكا اللاتينية التى تشمل أيضًا أمريكا الوسطى (المكسيك وما حولها) . وهذا صحيح تمامًا ، ولكننا نرى أوربية الفيلم من مزاياه وليست من عيوبه .

تقول سوزان باسنيت مدرسة الأدب المقارن فى جامعة واروبك البريطانية فى مقال لها بعنوان « الخروج من المتاهة : كاتبات أمريكا اللاتينية المعاصرات » والذى ترجمه خليل كلفت فى مجلة « إبداع » المصرية الشهرية (مارس ١٩٩٣) إن « انفجار الاهتمام العالمى بالكتابة الأمريكية اللاتينية ، جعل جارسيا ماركيز وفونتيس وكورتازار وفارجاس يوسا أسماء مألوفة للغاية لدى القراء الأوربيين والأمريكيين الشماليين ، غير أنه لم يحدث أى شئ مماثل مع النساء الكاتبات » . وذلك رغم أن أول جائزة نوبل للأدب فى أمريكا اللاتينية فازت بها الكاتبة جابرييلا ميسترال ، وتقول باسنيت فى مقالها إن « مشكلة الكتابة كامرأة عذبت الكاتبات طوال القرن العشرين ، غير أنها اكتسبت أهمية خاصة مع إحياء الحركة النسائية فى أواخر الستينات من هذا القرن » .

صدرت رواية « مسكن الروح » عام ١٩٨٤ ، وترجمت إلى أكثر من ٢٠ لغة ، وكانت الرواية الأولى لكاتبتها إيزابيل الليندى ابنة شقيق سلفادور الليندى ، رئيس جمهورية شيلى الاشتراكى الذى تولى الحكم عام ١٩٧١ بعد نجاح حزبه (الجبهة الشعبية) فى الانتخابات ، ولقى مصرعه فى الانقلاب العسكرى الدموى الذى وقع فى شيلى عام ١٩٧٣ . كانت إيزابيل الليندى فى التاسعة والأربعين من عمرها عندما عرض فيلم بيل أوجست المأخوذ عن « مسكن الروح » عام ١٩٩٣، كانت إيزابيل الليندى قد أصدرت خمس روايات ، ولكن ظلت روايتها الأولى الأكثر نجاحًا .

عن « مسكن الروح » تقول سوزان باسنيت فى مقالها المذكور إن لهذه الرواية « فى ظاهر الأمر بعض الشبه برواية ماركيز « مائة عام من العزلة » سجل أخبار الأسرة يستغرق عدة أجيال ، انصهار الواقع اليومى والطابع الأخروى ؛ سرد الدرامات الشخصية على خلفية من التغير التاريخى ، أبهة الشخصيات الغرائبية الواقعية ، على أنه رغم هذه التشابهات فإن أسلوب ومجال وثورة كل من الكتابين مختلفة تمامًا وتعد رواية إيزابيل الليندى من الناحية الجوهرية قصة ظهور النساء فى المجتمع الأمريكى اللاتينى المعاصرة » . وما يجعل الرواية نسائية فى رأى باسنيت التأكيد الإيجابى على أن « التغيير ممكن سواء ضمن وعيى الفرد ، أو ضمن المجتمع ، وأن الكتابة وسيلة لتوجيه الألم والتكيف معه » .

تمكنت إيزابيل الليندى من الهرب إلى فنزويللا بعد الانقلاب العسكرى عام ١٩٧٣ ، وفى عام ١٩٨٧ ذهبت للإقامة فى الولايات المتحدة الأمريكية . وقد تلقت الكاتبة العديد من العروض من شركات السينما الأمريكية لتحويل روايتها الأولى إلى فيلم سينمائى ، ولكنها رفضت بإصرار خشية إخراج الرواية بالأسلوب الهوليودى السائد . وفى تقرير لوكالة رويتر نشرته الجازيت المصرية الصادرة باللغة الإنجليزية فى ٢/٩/ ١٩٩٣ يقول بيل أوجست إنه « توسل » إليها للموافقة على بيع حقوق الرواية لشركته حتى يخرجها ، وأنه أرسل إليها فيلم « بيل الغازى » لتشاهده ، وفى اليوم الثانى تحدثت معه وأبلغته موافقتها . وكم كانت الكاتبة على حق فى إدراكها لمدى عمق فنان السينما الدانمركى ، وبالتالى مدى عمق دوافعه لصنع الفيلم .

منعت السلطات فى شيلى رواية « مسكن الروح » فور صدورها ، وقد كان من الممكن أن يصور بيل أوجست الفيلم فى شيلى على الرغم من ذلك ، ولكنه فضل التصوير فى البرتغال ؛ حتى لا يتعرض لأية مضايقات تضع الفيلم فى دائرة الأفلام « السياسية » على غير ما يريد ، فالرواية تدين الانقلاب العسكرى عام ١٩٧٣ ، ولكن رسالتها على حد تعبير سوزان باسنيت فى مقالها المذكور « إثبات أن الإنسان يمكنه أن يبقى حتى بعد أفظع الأهوال ، ويمكن حتى للرجعى الأشد صلبًا ، أن يتغير ، وأن يصل إلى الطمأنينة » . وهذا ما أدركة بيل أوجست فى فيلمه ، وقد أدى نجاح الرواية فى العالم (ترجمت إلى اللغة العربية فى دمشق) ، ثم نجاح الفيلم فى أوربا إلى إعداد مسرحية عن الرواية فى لندن عام ١٩٩٤ .

صدرت الرواية باللغة الإسبانية عام ١٩٨٤ ، ثم باللغة الإنجليزية عام ١٩٨٥ ، وعنوان الرواية بالإنجليزية : « ذى هاوس أوف ذى سبـريتس» ، أو « منزل الأرواح » فى الترجمة العربية السورية ، أو « بيت الأشباح » فى ترجمة خليل كلفت لمقال سوزان باسنيت ، ورغم الفارق بين كلمتى الأرواح والأشباح بالإنجليزية (هذه سبريتس وتلك جوستس) ، إلا أن كلا الكلمتين مع كلمة منزل أو بيت ، وخاصة كعنوان لفيلم توحى بأننا أمام فيلم من أفلام «الرعب » لذلك فضلنا أن يكون عنوان الفيلم « مسكن الروح » فكلمة مسكن هنا مناسبة للمعنى أكثر من منزل أو بيت ، والروح كما هو معروف جمع صحيح للأرواح فى العربية .

يكتب بيل أوجست على الشاشة التواريخ الأساسية التى تحدد حركة الزمن فى فيلمه (١٩٢٦ - ١٩٤٤ - ١٩٦٣ - ١٩٧١) . تحت عنوان ١٩٢٦ تروى بيانكا على شريط الصوت من واقع مذكرات والدتها كلارا كيف تقدم استبان تروبيا (جيرمى ايرونز) عامل مناجم الفحم الفقير للزواج من روز شقيقة كلارا الكبرى ، وكيف شعرت كلارا الطفلة من اللحظة الأولى أن مصيرها سوف يرتبط بمصيره ، وأن روز سوف تموت . لا يتم زواج استبان وروز بسبب الفارق الطبقى الشاسع بين استبان وأسرة الإقطاعى سيرفيرو (أرمين موللر - ستال) وزوجته نيفيا . فانيسا ريدجريف) والدى روز وكلارا . وفى يوم احتفال سيرفيرو فى الانتخابات تجرى محاولة لاغتياله بالسم ، ولكن روز تشرب من الشراب المسموم قبل والدها ، وتموت .

يعثر استبان على قطعة من الماس فى مناجم الفحم ، ونراه يعيش مع شقيقته العانس فيرولا (جلين كلوز) التى ترعى والدته المريضة ، ومن ثمن بيع قطعة الماس يشترى استبان قطعة أرض ويطلب من الفلاحين الذين يعيشون عليها والذين يقودهم سيجوندو (يواكيم مارتينيز) العمل معه مقابل حياتهم عليها ، وتكبر المزرعة ، وذات يوم يغتصب استبان بانشا جارسيا إحدى بنات الفلاحين وكأنها جزء من أملاكه . وتحت عنوان ١٩٤٤ نرى استبان يتقدم للزواج من كلارا (ميريل ستريب) التى كانت قد امتنعت عن الكلام منذ وفاة شقيقتها روز . ويوافق سيرفيرو بعد أن أصبحت ثروة استبان لا تقل عن ثروته إن لم تزد .

تعيش فيرولا مع استبان وكلارا ، وتعترف للقس فى الكنيسة أن الحرمان الذى عانت منه حتى ترعى والدتها إلى أن ماتت جعلها تتلصص على العروسين ، وأن هناك شيء ما يجذبها نحو كلارا . وفى انتظار زيارة والديها تشعر كلارا بخطر يحدق بهما فى الطريق ، وبالفعل نرى سيارتهما تتعطل أمام القطار ، ويلقيان مصرعهما تحت عجلاته . تولد بيانكا ، ويأتى بانشا جارسيا تطلب من استبان الاعتراف بابنه غير الشرعى منها ، ولكنه يرفض . وتكبر بيانكا (وينونا رايدر) وتحب بيدرو (أنتونيو باندراس) ابن سيجوندو ، والذى يرث عن والده زعامة الفلاحين . وتحت عنوان ١٩٦٣ نرى بيانكا وقد تعمق حبها لبيدرو . ويقوم استبان بطرد فيرولا من المنزل لشكه فى مدى براءة حتى لزوجته ، ويدخل فى صراع عنيف مع بيدرو بسبب دعوته الفلاحين إلى التمرد والمطالبة بحقوقهم .

تقول كلارا إن فيرولا ماتت بعد أن تراها فى المنزل رغم إقامتها فى حى بعيد من أحياء الفقراء المعدمين ، وعندما يذهب استبان مع كلارا إلى هناك نرى فيرولا وقد ماتت بالفعل . يتقدم شاب ورث لقب الكونت للزواج من بيانكا ، ولكنها ترفض وكذلك والدتها التى تبارك الحب بين ابنتها وبين بيدرو . يرى الكونت بيانكا مع بيدرو فيبلغ استبان الذى يطارد بيدرو ويقرر قتله . وعندما يدرك استبان أن كلارا تبارك حب بيانكا وبيدرو يصفع كلارا ، فتقول له لن أتحدث معك إلى الأبد ، وتغادر المزرعة إلى منزلهم فى المدينة مع بيانكا . يشى استبان جارسيا ابن بانشا جارسيا بمكان بيدرو حتى يحصل على المكافأة التى رصدها استبان ، ولكن بيدرو يتمكن من الهرب ، وعندما يطالب الواشى بالمكافأة يقول له استبان : الواشون لا يستحقون المكافآت .

يعلم استبان أن بيانكا حامل من بيدرو ، فيطلب من الكونت الزواج منها ، ويدعى أمام بيانكا أنه قتل بيدرو ، ولكن كلارا تقول لها أن بيدرو لم يقتل ، وترفض زواج ابنتها من الكونت حتى لو وافق على هذا الزواج . وتحت عنوان ١٩٧١ يدور القسم الأخير من الفيلم ، والذى يتضمن انقلاب ١٩٧٣ ، ولكن من دون كتابة تاريخه على الشاشة . بعد مرور ثمانية أعوام (من ١٩٦٣ إلى ١٩٧١) نرى استبان يطلب الغفران من كلارا ، ويريد أن يرى حفيدته ألبا ابنة بيانكا ، ويعيش معهم فى منزل العاصمة .

ومثل كل اليمين المحافظ ، نرى استبان لا يتوقع نجاح تحالف اليسار (الجبهة الشعبية) فى الانتخابات ، ولكن التحالف يفوز ، وتلتقى بيانكا ، لأول مرة ، مع بيدرو علانية ، ويرى بيدرو ابنته ألبا ، ولكن بيانكا تقول له إن الوقت لم يحن بعد لكى تخبرها أنه والدها .

تشعر كلارا أنها ستموت ، فتقول لحفيدتها ألبا : لا تخافى الموت ، سوف أكون معكم دائماً ، وتموت كلارا ، وفى جنازتها يتبادل استبان النظرات مع بعض الجنرالات فى المقابر إشارة إلى أنه حان موعد الانقلاب . يقع الانقلاب العسكرى الدموى فى سبتمبر ١٩٧٣ ، ويدفع الجميع الثمن بمن فيهم استبان الذى شارك فى تدبيره مع حزبه وأفراد طبقته من الإقطاعيين . يتم القبض على بيانكا التى أخفت بيدرو فى قبو المنزل وأوصت والدها حمايته . وتأتى كلارا إلى ابنتها فى السجن ، تشد من أزرها وتقول لها قاومى ولكن تمسكى بالحياة ، الحياة معجزة ، ويتمكن استبان من تهريب بيدرو عن طريق سفارة كندا ، ولكنه لا يتمكن من إنقاذ ابنته من التعذيب على يدى استبان جارسيا إلا بواسطة عاهرة كان يعرفها فى شبابه . ويعود استبان إلى بيته الريفى حيث تأتيه كلارا قبل أن يموت .

جاء فيلم « مسكن الروح » أوربياً بل دانمركياً ، ولكننا كما نقول نرى أوربية الفيلم من مزاياه ، وليست من عيوبه ، إن كان به ثمة عيوب ، فمن البدهى أن الفنان عندما يستلهم فى عمله عمل أخر من ثقافة أخرى ، أو من نفس ثقافته ، يضع العمل الآخر فى إطار رؤيته ، أو بعبارة أخرى يعبر عن قراءته لذلك العمل ، وهى قراءة ذاتية بالضرورة . بل إن انتفاء ذاتيته أمام العمل الآخر يضعه فى مصاف أولئك الذين يلجأون لأعمال أخرى نتيجة الإفلاس أو الفقر ، وليس بيل أوجست من هؤلاء بالقطع ، لقد قرأ رواية الكاتبة الشيلية ، كما قرأ من قبل رواية « بيل الغازى » الدانمركية ، ورواية « أحسن النوايا » السويدية ؛ ليعبر عن رؤيته الخاصة من خلال الروايات الثلاث ، وتعبر رؤيته بالطبع عن ثقافته الدانمركية – الأوربية .

وتتمثل أوربية الفيلم – ذاتية القراءة فى إعداد أوجست لرواية الشيلية ككاتب للسيناريو ، وفى أسلوب إخراجه وخاصة لمشاهد مافوق الواقع . إنه يحافظ على زمن الأحداث الممتد لنصف قرن من الزمان إلا قليلاً من عام ١٩٢٦ إلى عام ١٩٧٣ ،

كما يحافظ على كونها رواية أجيال تعبر عن تاريخ بلد من خلال أسره ، ويحافظ على وجهة نظر الكاتبة فى هذا التاريخ ، ولكنه لا يجعل الأم نيفيا تنجب خمسة عشر طفلاً ، كما فى الرواية ، وإنما طفلتين فقط (روز وكلارا) ، ولا يجعل ألبا (حفيدة نيفيا وابنه بيانكا) المناضلة الاشتراكية التى تتعرض للتعذيب على يد سلطات الانقلاب العسكرى ، وإنما يدمج شخصية بيانكا فى شخصية ألبا من دون أن يلغى هذه الشخصية الأخيرة ، فتصبح الأمل فى مستقبل أفضل .

فى الرواية يغتصب استبان الفلاحة بانشا جارسيا وتنجب هذه منه ابنا غير شرعى ، ينجب استبان جارسيا رئيس الشرطة السرية الذى يغتصب ألبا بعد الانقلاب العسكرى ، وتحمل منه وهو يعلم أنها حفيدة والده وابنة أخته بيانكا ، وفى الفيلم يكتفى بيل أوجست بالابن غير الشرعى ، ونراه يعذب أخته بيانكا وهو يعلم أنها أخته بينما لا تعلم هى ، ولكنه لا يغتصبها بنفسه ، بل لا يؤكد الفيلم أنها اغتصبت أصلاً . والسرد فى الرواية يتم عبر ضمير الغائب ، باستثناء أقسام يرويها استبان بضمير المتكلم ، وفى الفيلم يتم السرد من البداية إلى النهاية بضمير المتكلم بيانكا التى تروى ما عرفته عن أسرتها من خلال مذكرات والدتها ، وما عاصرته بنفسها .

هذه الاختلافات بين الرواية والفيلم لاتعبر فقط عن الرغبة فى تركيز الأحداث فى أقل من ساعتين ونصف الساعة زمن الفيلم الأصلى كما صنعه كاتبه - مخرجه ، وإنما تعبر أساساً عن الاختلاف بين ثقافة ايزابيل الليندى وثقافة بيل أوجست ، ثقافة الكاتبة الإسبانية المحملة بالتراث العربى الأندلسى ، وأصداء ألف ليلة وليلة التى جعلت نقاد أوربا يطلقون على الأدب الروائى فى أمريكا اللاتينية وصف الواقعية السحرية ، ولكن مع ربطها بالسوريالية فى أوربا (انظر مقال سوزان باسنيت) ، والمحملة أيضاً بأصداء العنف الذى تعيشه القارة فى حاضرها ، والذى عايشته الكاتبة بنفسها فى الانقلاب العسكرى فى شيلى ، وثقافة المخرج - الكاتبة الدانمركية - الأوربية وطبيعته الذاتية كشاعر كلاسيكى عقلانى يجسد فى فنه الاتزان والتناسق .

وأكثر ما يعبر عن الاختلاف بين ثقافة مؤلفة الرواية ، وثقافة مولف الفيلم ، أسلوب تناول البصيرة الخاصة لشخصية كلارا التى تشعر بالأحداث قبل وقوعها ، وترى ما يحدث فى المستقبل القريب . ايزابيل الليندى تعبر عن ذلك التداخل بين الواقع وما فوق الواقع أو ما يسمى الواقعية السحرية مباشرة عن طريق شخصية ذات قدرات خاصة ، ويحافظ بيل أوجست على هذه الشخصية كما هى فى الرواية ، ولكنه يعقلنها بعدم التركيز على تجسيد هذ القدرات ، لقد أدرك أن تجسيد هذه القدرات بلغة السينما يقوم على الحيل المعملية والضوئية والمونتاجية السهلة ، والتى يمكن أن تبتذل المعنى بالإسراف منها .

الروح لا تموت فى الرواية والفيلم ، ويجسد بيل أوجست حياة الروح عن طريق تصوير نفس الشخصية بعد وفاتها بنفس الملابس ومن دون أى مؤثرات خاصة فى الصوت أو الصورة . إننا نرى الروح ، بنفس القدر من العقلانية ، توجد ، وتتحدث بنفس الصوت ، وبنفس منطقها فى الحياة . ولكن هذا الوجود الروحى يرتبط بكلارا فقط ، ولا ينساب فى العمل ككل كما فى الرواية ، فهى التى ترى فيرولا شقيقة زوجها استبان بعد وفاتها ، وهى التى تأتى إلى بيانكا فى السجن (ألبا فى الرواية) ، وهى التى تأتى إلى زوجها فى النهاية وهو يحتضر ، الأهم فى شخصية كلارا عند بيل أوجست ليس قدراتها الخاصة ، وإنما تعبيرها طوال الفيلم عمًّا يجب أن يكون عليه الإنسان العادى ، ومن دون أية قدرات خاصة ، أو هو يرى قدرات كلارا الخاصة فى متناول كل إنسان .

اختار بيل أوجست التصوير بالألوان للشاشة العريضة ، وهو حجم مناسب للتعبير عن موضوع الرواية الذى يعكس تاريخ بلد من خلال تاريخ أسرة عبر عدة أجيال ، وبالتعاون مع مدير التصوير جورجن بيرسون والموسيقى هانز زيمر والمونتير يانوش بيلسكوف جانسن والماكيير هورست ستادلنجر قام أوجست بصياغة أسلوبه الكلاسيكى المتقن ، ونجح فى اختيار الممثلين وإدارتهم وخاصة جيرمى ايرونز فى دور استبان وجلين كلوز فى دور فيرولا التى تمكنت بثبات رائع من الوقوف على الخيوط الرفيعة لشخصيتها المركبة ، ومن دون انفعالات خارجية ، أما دور كلارا فلا توجد ممثلة على وجه الأرض تستطيع القيام به مثل ميريل ستريب . ومن كان من الممكن أن

يجسد شفافية الشخصية غيرها ؟! ، وأى صوت غير صوتها كان من الممكن أن يردد عبارتها المذهلة فى بساطتها وعمقها وهى تقول لحفيدتها لا تخافى الموت ، ثم تقول لابنتها تمسكى بالحياة ، الحياة معجزة ؟!

بالتقطيع السينمائى البحت نرى فى المشاهد الأولى كيف يتم التآمر على سيروفيرو ، وكيف تموت روز بدلاً منه ، بدون كلمة واحدة وبنفس القدر من البراعة نرى فى المشاهد الأخيرة كيف يتم التآمر على شيلى بين الجنرالات واليمين الفاشى فى المقابر ، وبدون كلمة واحدة أيضاً ، ويوم دفن كلارا التى تعبر عن أجمل وأرقى جوانب الانسان ، ورغم كل الأهوال ، يستجمع بيل أوجست كل طاقات الأمل فى المستقبل فى مشهد النهاية وبيانكا تستعد للرحيل إلى كندا واللحاق بحبيبها بيدرو ، وبينما تقرأ فى مذكرات والدتها ، نرى ألبا تمرح فى الخلفية والأفق مفتوح من بعيد .



بيل اوجست



لقطة من فيلم « مسكن الروح »

جون كيندى تول

انجيل النيون

هناك من يكتب الشعر بكل لغات التعبير وليس فقط لغة الكلمة ، ومن هؤلاء فى السينما المخرج البريطانى تيرانس دافيز ، الذى عرض ثالث أفلامه الطويلة " انجيل النيون " فى مسابقة مهرجان كان ١٩٩٥ . وقد عرض الفيلم الأول " أصوات بعيده ، حيوانات ساكنة " فى أسبوعى المخرجين عام ١٩٨٨ ، وعرض الفيلم الثانى " اليوم الطويل ينتهى " فى مسابقة عام ١٩٩٢ .

وقبل أن يخرج دافيز أفلامه الثلاثة الطويلة أخرج ثلاثة أفلام قصيرة (أطفال ١٩٧٦ - مادونا والطفل ١٩٨٠ - موت وتحول ١٩٨٣) وقد عرفت هذه الأفلام باسم ثلاثية دافيز ، وعرضت معا عام ١٩٨٤ وفازت بالتقدير ، مثل أفلامه الطويلة بعد ذلك ، كما فازت أفلامه القصيرة والطويلة بالعديد من الجوائز فى الكثير من المهرجانات فى الولايات المتحدة وأوربا . إنه أحد الأسماء التى تصنع السينما البريطانية المعاصرة ، بل والفن السينمائى المعاصر فى العالم كله . دافيز من ذلك النوع النادر من مخرجى السينما الفنانين الذين تحركهم لصنع الأفلام دوافع داخلية عميقة ، وليس مجرد صنع المزيد من الأفلام ، ولذلك فكل فيلم جديد من أفلامه حدث فنى جميل وممتع .

تيرانس دافيز فى فيلميه الأولين يعود إلى طفولته وصباه فى بريطانيا الخمسينات (ولد عام ١٩٤٥) ، وهو لا يفعل ذلك بقصد التعبير عن سيرته الذاتية ، وإنما لأنه يجد نفسه مثل الكثير من الشعراء بعيدا عن الواقع اليومى الذى يعيشه ، وأفلام أى مخرج من هذا الطراز على أية حال ما هى إلا سيرة ذاتية طويلة مهما اختلفت موضوعاتها ، أو تواريخ وقوع أحداثها .

في فيلمه الجديد " انجيل النيون " يعود دافيز إلى الأربعينات ، ويصور لأول مرة في جنوب الولايات المتحدة ، وليس في بريطانيا ، وبذلك لم يبتعد عن الواقع اليومى في الزمان فقط ، وإنما في المكان أيضًا والمقصود بالعنوان مقر دينى مكتوب عليه بأضواء النيون ، والرواية المأخوذ عنها السيناريو الذى كتبه المخرج كانت الرواية الأولى للكاتب الأمريكى جون كنيدى تول ، والذى انتحر عام ١٩٦٩ وهو في الحادية والثلاثين من عمره ، وقد نشرت الرواية بعد وفاته وفازت بجائزة بوليتزر للآداب عام ١٩٨١ .

وجد دافيز في رواية تول صورة أخرى من عالمة الفنى ، وهو يعد بالنسبة إلى التعبير عن الواقع الأمريكى من المخرجين " الأجانب " ، ولكنه كما نقول لا يعبر عن الواقع اليومى ، وإنما ينفذ إلى جوهر الحياة . ورغم الاختلاف بين المجتمع البريطانى والمجتمع الأمريكى إلا أنهما في النهاية من المجتمعات التى تجمعها الثقافة الغربية بمعناها الشامل ، ولذلك ليس من الغريب أن ينفذ دافيز البريطانى إلى عمق المجتمع الأمريكى ، كما نرى في هذا الفيلم عن هذه الرواية التى كتبها مؤلفها وهو لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره .

يبدأ الفيلم بالشخصية الرئيسية دافيد داخل قطار ، ونعود إلى الماضى من وجهة نظر موضوعية (أى وجهة نظر المخرج) لنرى الشاب في طفولته ، في مدينة أمريكية جنوبية محافظة في الثلاثينات : أبوه العامل فرانك المتعطل عن العمل ، ووالدته سارة الرقيقة المعذبة التى تبذل أقصى جهدها في مواجهة الواقع المرير ، وجدته لأمه ماى التى كانت تغنى وترقص ، ولكن في مدينة أخرى . ومنذ المشهد الأول يعبر الفيلم عن المناخ العام للمدينة من خلال ملاحظة سارة عن الثوب الذى ترتديه أمها ، وقولها إنه لا يليق أن ترتديه في هذه المدينة ، وطريقة سارة الحاسمة في إبداء هذه الملاحظة من دون أى تردد .

يتعرض الطفل دافيد للصفع عدة مرات من أحد زملائه من غير أسباب ، ويرى سكان مدينته يحرقون السود وهم على قيد الحياة في الشوارع بعد منتصف الليل ، ويرى والده يلكم والدته ، ويسمع جدته تقول وهى تعالجها لقد فقدت بعض أسنانها وفقدت كرامتها . ويكبر دافيد ليصبح في مقتبل الشباب وهى السن التى نراه عليها في

بداية الفيلم ، ويطلب من جدته أن تحكى له عن أيام الرقص والغناء . وفى مشهد يوضح عنوان الفيلم ، نرى أحد المشعوذين باسم الدين وهو يخطب ضد الرقص والغناء ، وعلى صوت الرئيس الأمريكى وهو يعلن دخول أمريكا الحرب العالمية الثانية فى ٧ ديسمبر عام ١٩٤١ ، نرى الأسرة وهى تودع فرانك فى طريقه للاشتراك فى الحرب حيث يقتل ، ويعود داخل تابوت .

يعمل دافيد فى أحد المحلات حتى يساعد والدته سارة التى أصابها نوع من الخلل العقلى ، وتقرر جدته السفر مع صديق لها يدعى كلايد للغناء فى مدينة أخرى ، وتطلب منه أن يسافر معها ، ولكنه يرفض حتى لا تذهب أمه إلى مستشفى الأمراض العقلية . ويرتبط دافيد بعلاقة بسيطة مع فتاة تكبره قليلاً ، ولكنها سرعان ما ترفضه قائلة إنك مجنون مثل أمك . يودع دافيد جدته على رصيف محطة القطار على أمل اللحاق بها ، ويعود إلى منزله فيجد أمه تحتضر ، وبالفعل تموت بين ذراعيه .

وبعد أن يقوم بدفن الجثمان فى الحديقة ، يجلس حزينًا وحائرًا ، فإذا بأحد الموظفين الرسميين يأتى حتى ينقل الأم إلى المستشفى ، وهو لا يعلم بالطبع أنها ماتت ، وهنا يطلق عليه دافيد الرصاص ، ويرديه قتيلا ، وينتهى الفيلم كما بدأ وهو فى القطار : فى الطريق إلى جدته .

لقد تحول الشاب الرقيق ذو الوجه الملائكى إلى قاتل يطلق الرصاص على رجل من دون سبب ومن دون رحمة . والقتل هو أعقد الأفعال فى الدراما ، وهو هنا نتاج لما تشاهده فى البداية حيث يتعرض الطفل دافيد للضرب والإهانة من دون سبب ، وكذلك أمه ، ويتم حرق السود فى الشوارع وهم أحياء من دون رحمة .

وقيمة فيلم " انجيل النيون " مثل كل عمل فنى كبير ، ليست فى موضوعه أو مضمونه ، وإنما فى الأسلوب الفنى للتعبير ، وفى مدى اندماج الأسلوب مع المعنى فى كل عضوى متكامل ، وأسلوب الفيلم هو الأسلوب الشعرى الخاص الذى يتميز به تيرانس دافيز فى كل أفلامه ، والذى يمكن التعرف عليه من أول لقطة ، لكل من يتابع هذه الافلام .

والعناصر الرئيسية لهذا الأسلوب فى كيفية توظيف الفنان لحركة الكاميرا ، والضوء واللون ، ويضيف فى هذا الفيلم الشاشة العريضة لأول مرة . حركة الكاميرا عند دافيز حركة بطيئة متأملة حتى فى أكثر المشاهد عنفا (حرق السود فى الشوارع) ، فالحركة لا تخضع للمادة التى تصورها حيث تتحرك الكاميرا بعنف فى مشاهد العنف عند أغلب المخرجين ، وإنما يحكم الحركة ما يستهدفه المخرج من إثاره للعقل وليس للانفعال ، كما أن حركة الكاميرا هى وسيلته فى صنع الإيقاع داخل كل مشهد حيث يعتمد على اللقطة – المشهد ، ووسيلته فى الانتقال بين اللقطات – المشاهد ، ويتم الانتقال فى الظلام ، وعبر الظلام ، وهنا يبدو دور الضوء واللون . إن شخصيات دافيز تظهر على الشاشة وكأنها تنتزع وجودها من الظلام : تولد فى الضوء . وهو لا يستخدم الظلام للانتقال بين مشهد واخر فقط وإنما للانتقال بين الماضى والحاضر أيضاً .

وفى إطار هذا الأسلوب السينمائى الخالص لا يتردد الفنان فى التحليق بعيدا عن الواقع كما فى المشهد الذى يعبر فيه عن تحول دافيد من الطفولة إلى الشباب بأن يكبر جسده وتطول قامته وهو يتطلع إلى القمر ، أو فى التعبير عن الحرب من خلال تصوير ملاءه بيضاء تتحول إلى علم أمريكا ، وتتحرك الكاميرا لتستقر على خطوطة الحمراء تملأ الشاشة ، أو فى التعبير عن موت الأم بالحركة إلى نوافذ المنزل حيث تعبث الريح بالأشجار فى الحديقة ، ثم تتوقف فروع الأشجار عن الحركة ، وحيث يتكامل شريط الصوت مع شريط الصورة .





لقطتان من فيلم « إنجيل النيون »

جوته

الأنساب المختارة

عرض مهرجان كان ١٩٩٦ فى البرنامج الرسمى خارج المسابقة الفيلم الإيطالى " الأنساب المختارة " إخراج باولو وفيتوريو تافيانى اللذين سبقا وفازا بالسعفة الذهبية فى المهرجان عام ١٩٧٧ عن فيلمهما " أبى سيدى " .

والفيلم الذى يعتبر تحفة فنية كلاسيكية الشكل رومانتيكية المضمون عن رواية الكاتب الألمانى الأكبر جوته ، مناسب تماماً للعرض خارج المسابقة . ولا شك أن من الأفضل فى أى مهرجان أن يعرض خارج المسابقة الأفلام الجديدة لمن سبق لهم الفوز بأكبر جوائزه ، فليس هناك معنى للفوز مرتين أو أكثر ، أو بالأحرى يصبح الفوز فى هذه الحالة مثل تعريف الماء بالماء ، ولابد للكبار من ناحية أخرى أن يكونوا كباراً بإتاحة الفرصة لغيرهم للفوز بما فازوا به .

أخرج باولو وفيتوريو تافيانى ثلاثة عشر فيلما فى ثلاثين سنة من ١٩٦٢ إلى ١٩٩٢ ، وبعد أن وصلا إلى سن الستين ، بدأت مرحلة جديدة فى حياتهما الفنية مع " شمس الليل " و " فيوريللى " ثم فيلمهما الرابع عشر " الأنساب المختارة " ؛ ففى هذه الأفلام الثلاثة يتجاوزان التعبير عن قضايا الواقع والتاريخ إلى التعبير عن قضايا الحياة والعالم .

" الأنساب المختارة " ، والتى ترجمها إلى العربية بهذا العنوان أستاذ أساتذة الفلسفة عبدالرحمن بدوى ، تعبير يعنى العوامل الخفية التى تجعل الإنسان يميل إلى هذا الشخص أو ذاك دون غيره من البشر ، أو كيمياء الاتصال والتواصل الروحى . والترجمة الحرفية للعنوان " الميول الانتقائية " ، ولكن الأستاذ بدوى جعل " الأنساب

المختارة " تعبيرا عن الذروة الدرامية التى تعكس معنى الرواية ، وهو غموض الميول الإنسانية ، فليس هناك تفسير نهائى ، أو " علمى " لهذه الميول ، وإذا كان من الممكن أن نعرف لماذا " نكره " ، فنحن لا نستطيع أن نعرف على الأقل بنفس الدرجة لماذا نحب .

تدور أحداث الرواية فى زمن حروب بونابرت مطلع القرن التاسع عشر ، وفى إيطاليا التى زارها جوته فيما يعرف بالرحلة الإيطالية فى سيرته ، وبالتحديد فى مقاطعة توسكانيا ذات الطبيعة الساحرة ، والتى ولد فيها باولو وفيتوريو تافيانى وعبرا عنها كما لم يعبر أحد فى هذا الفيلم ، وفى " أبى سيدى " وغيرهما من أفلامهما . وتدور تلك الأحداث فى أوساط الطبقة الأرستقراطية داخل قصر كبير له حديقة واسعة ، واختيار زمن حروب بونابرت خلفية زمنية مناسبة للأحداث المعبرة عن القلق والتوتر داخل الشخصيات ، كما أن اختيار شخصيات الرواية من الطبقة الأرستقراطية مناسب بدوره لمضمون الرواية الذى يتجاوز مشاكل الحياة اليومية . يقول الأخوان تافيانى : « نريد أن نروى حكايات عن الحب » « نحاول أن نفهم غموض الميول الانتقائية فى الطبيعة ، وبين الناس " ، وعن الرواية : " كنا دائما نحب أعمال جوته ؛ أنها أم الأعمال الأدبية التى تناولت الحب " .

يلتقى أدوارد (جان – هوج انجلا) مع شارلوت (إيزابيل هوبير) بعد ٢٠ سنة من اللقاء الأول بينهما ، ويقرران الزواج فى نفس اليوم . بعد سنة يرسلان إلى أوتون (فابريزيو بينيتفو جليو) صديق أدوارد المعمارى ليزورهما وكذلك إلى أوتيليا (مارى جيليان) ابنة عم شارلوت . كان المتوقع أن تميل أوتيليا إلى أوتون وكلاهما فى عمر متقارب كما يتقارب عمر أدوارد وشارلوت ولكن أوتيليا تميل إلى أدوارد ، بينما تميل شارلوت إلى أوتون . لا شئ يحدث بين الشابين من ناحية والزوجين من ناحية أخرى ، فليس ثمة " خيانة " جسدية ، وإنما اتصال روحى . وفى ليلة من الليالى يضاجع أدوارد زوجته ولكن روحه تكون مع أوتيليا ، كما أن روح شارلوت مع أوتون ، وتحمل شارلوت ، ويأتى الطفل حاملا لون شعر أوتون ووجه أوتيليا ولعل هذا ما جعل الأستاذ بدوى يعنون الرواية " الأنساب المختارة " فى ترجمته العربية .

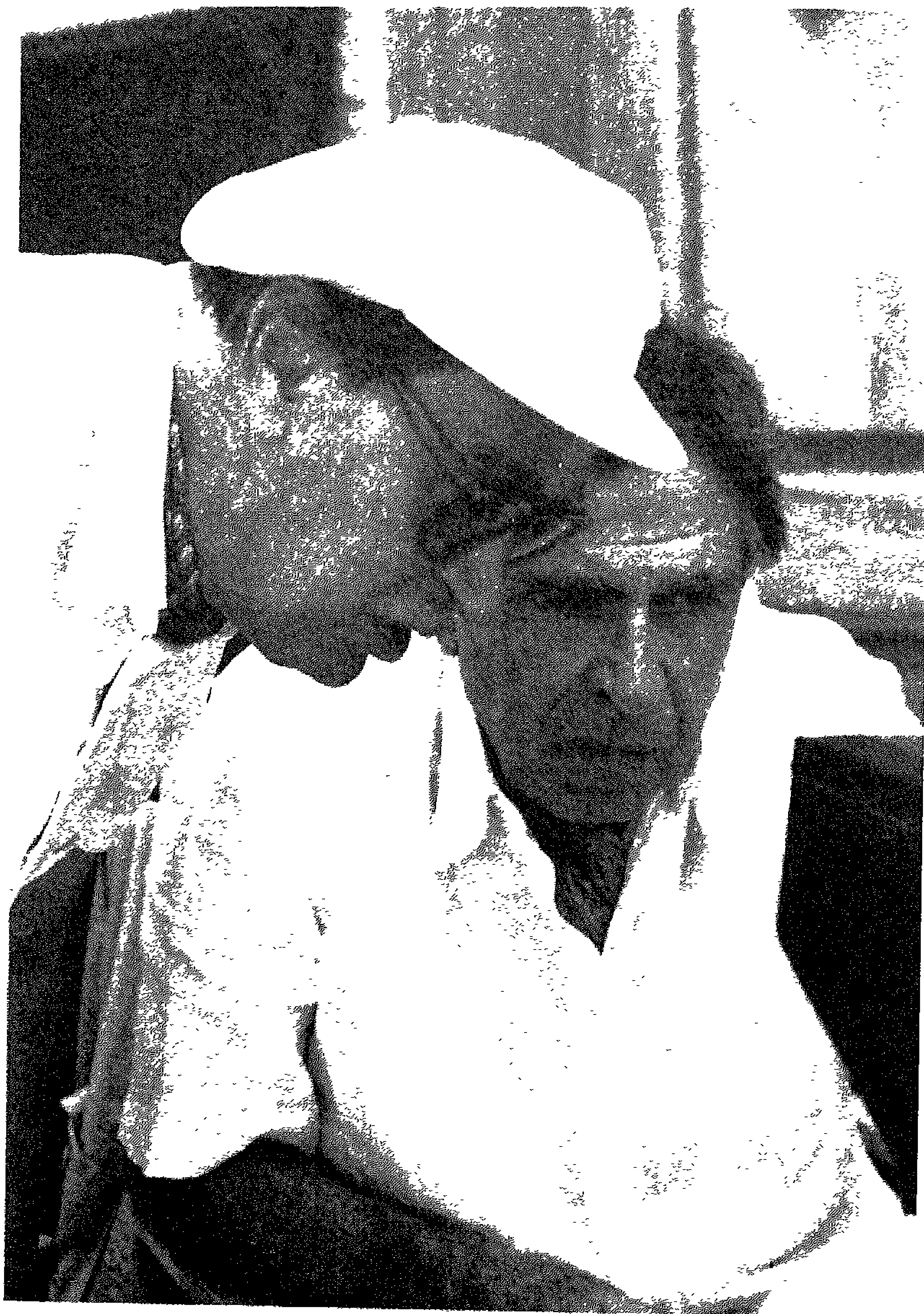
وكما فى كل الأعمال الرومانتيكية الكبرى يحاول أدوارد الهروب من حبه ، فيشترك فى الحرب ضد جيوش بونابرت ، ولكنه يجرح ولا يموت ، ويساعدة أوتون فى العودة إلى بيته . ويحاول أوتون الهرب بدوره بالاستجابة لدعوة ماركيز صديقه للذهاب معه فى بعثة علمية إلى القاهرة . أما أوتيليا فيشاء الحظ العاثر أن تتسبب فى غرق طفل شارلوت وأدوارد من دون قصد ، فتحاول الهرب هى الأخرى من الحب والذنب معا ، ولكنها تقرر العودة ، وتمتنع عن الطعام حتى الموت وفى نفس اللحظة فى الطرف البعيد من الحديقة يموت أدوارد أيضاً ، وتقرر شارلوت أن يدفن كلاهما معا فى مقبرة لا يدفن فيها غيرهما ، وتودع أوتون بعد أن يقرر قبول دعوة الماركيز ، والسفر بعيدا . وتكتمل الرؤية الرومانتيكية مع شخصية الطفلة أوجستين وهى من بنات خادمات القصر ، والتى اتفقت مع أوتيليا أن تأكل الطعام بدلا منها ، وكانت أوجستين تكتشف الطعام لأول مرة ، وتعطى منه لأخوتها . وينتهى الفيلم بهذه الطفلة وهى تصرخ من الألم فى برارى توسكانيا وقد تصورت أنها السبب فى موت أوتيليا .

يلتزم الأخوان تافيانى رواية جوته ، ولكنهما يعبران عنها بأسلوب سينمائى خالص ؛ فالفيلم يبدأ مع العناوين بانتشال تمثال إغريقى من أعماق البحار ، ويصعد التمثال مع نهاية العناوين لنراه فى متحف ، ثم تتحرك الكاميرا إلى الخلف لنرى المتحف فى تكوين كلاسيكى يقوم على التوازن والاتساق : على الدرج الأيمن أدوارد وعلى الأيسر شارلوت ، وعندما يرى كل منهما الآخر يتحرك نحوه ، ويلتقيان ، وعلى شريط الصوت راوية يروى كيف التقيا بعد عشرين سنة ، وقررا الزواج فى نفس اليوم ، وبعد مشاهدة قليلة لهما معا فى القصر تكتب على الشاشة اللافتة الوحيدة فى الفيلم : بعد سنة أى بعد سنة من الزواج .

فى هذا المدخل كل عناصر الأسلوب الذى اتبعه الأخوان تافيانى فى إخراج الفيلم : التكوين الكلاسيكى ، والإيقاع الهادئ المناسب للتعبير عن الانفعالات الداخلية وحركة الكاميرا المحدودة ، ويصل الفيلم إلى ذروته السينمائية مع الوصول إلى الذروة الدرامية فى نفس الوقت ، وذلك فى مشهد ليلة " الأنساب المختارة " ، ويتم التعبير عن اللقاء الجسدى بين الزوجين ، واللقاء الروحى بين كل منهما والأخر الذى يميل إليه باستخدام المونتاج وتجسيد اللقاء بين الجسدى والروحى معا ، وهو ما عبر عنه جوته بلغة الأدب وتجسد بلغة السينما فى هذا الفيلم على نحو كامل .

ويقدم التافيانيان أوتون وأوتيليا بشكل روحى ، إذ تقترب الكاميرا من بقعة حبر على خطاب شارلوت وأدوارد ثم بالمزج غير المحسوس لأنه من نفس اللون نرى أوتون فى طريقه إلى القصر ، ونفس حركة الكاميرا وبنفس المزج غير المحسوس نرى أوتيليا من خلال كتابة حرف D على سبورة سوداء : كان أوتون يشرح عليها فكرة " الميول الانتقائية " ، ويقول إن A أدوارد و B شارلوت وهو C وأوتيليا D ، فما الذى يقرب من A و B وبين Cو D ، وبين العناصر الأربعة بالترتيب المعاكس .

وليس فى الفيلم طلقة رصاص واحدة رغم أن الأحداث تدور فى زمن حروب بونابرت ، وكل ما نراه فى ميدان القتال تكرار ثالث للفكرة السينمائية السالفة عندما ننتقل من شارلوت تصب الحليب إلى الجليد الأبيض ، وتسقط بقع من الدم ، لنرى أدوارد فى أرض المعركة بعد أن جرح ، ويتكامل الأداء التمثيلى مع إضاءة المصور الكبير جوزيبى لانسى ، وخاصة فى تصوير مشاهد الليل قبل الكهرباء ، وموسيقى كارلو كريفيللى الذى يعمل مع الأخوين تافيانى لأول مرة ، والذى استوحى الكثير من موسيقى شوبرت فى هذه التحفة الفنية الرائعة .



« باولو وفيتوريو تافيانى »





لقطتان من فيلم « الأنساب المختارة »

مايكل اونداجى

المريض الإنجليزى

بدأ عرض الفيلم الأمريكى « المريض الإنجليزى » إخراج أنتونى مينجيلا فى الولايات المتحدة قبل نهاية عام ١٩٩٦ ، وكان واضحًا من الأسابيع الأولى أنه من الأفلام المتميزة التى سوف ترشح للأوسكار ، فقد لقى استقبالاً جيداً بصفة عامة من النقاد ومن الجمهور ، وتأكد ذلك عندما فاز فى الأسابيع الأولى من عام ١٩٩٧ بجائزة النقاد الأجانب فى لوس انجليس لأحسن فيلم ، وفاز مخرجه بجائزة نقاد الراديو والتليفزيون لأحسن مخرج ، واختير للعرض فى مسابقة مهرجان برلين السينمائى الدولى أول مهرجانات العام الكبرى .

وبالفعل حصل « المريض الإنجليزى » على أكبر عدد من ترشيحات الأوسكار التى أعلنت فى ١١ فبراير (١٢ ترشيحًا) ، وشهد مهرجان برلين الذى بدأ يوم ١٣ فبراير العرض العالمى الأول للفيلم قبل أن يبدأ عرضه العام فى أوربا عشية الإعلان عن جوائز الاوسكار فى ٢٤ مارس . ولكن بينما حصل الفيلم على جائزة أحسن ممثلة (جولييت بينوش) من لجنة تحكيم مهرجان برلين التى أعلنت جوائزها يوم ٢٤ فبراير ، حصل على نصف جوائز الأوسكار المخصصة للأفلام التمثيلية الطويلة الناطقة بالإنجليزية (٩ جوائز) التى أعلنت يوم ٢٤ مارس منها أحسن فيلم وأصبح أول فيلم يفوز بهذه الجائزة من توزيع إحدى الشركات « المستقلة » أو بعبارة أخرى لا توزعة إحدى شركات هوليود الكبرى ؛ فالفيلم توزعة شركة (ميراماكس) ، صحيح أن شركة والت ديزنى إحدى الشركات الكبرى اشترت ميراماكس عام ١٩٩٣ ، ولكنها ظلت تعمل بمعزل عن الشركة الأم .

كان من المقرر كما جاء فى « نيوزويك » (٢٤ فبراير ١٩٩٧) أن توزع الفيلم إحدى الشركات الكبرى وهى شركة فوكس للقرن العشرين ، ولكن إدارة الشركة اختلفت مع منتج الفيلم سول زانتز (منتج اماديوس) ، فهو لم يكن يريد نجمة كبيرة فى الدور الرئيسى ، بينما أرادت شركة فوكس للدور نجمة كبيرة وكان من بين المرشحات ديمى مور ، وما أن وصلت المفاوضات مع فوكس إلى نقطة اللاعودة حتى تدخلت ميراماكسى ، ودفعت ٢٧ مليون دولار مقابل حقوق التوزيع ، ودفعت شركة زانتز ٦ مليون دولار .

فاز « المريض الإنجليزى » بأوسكار أحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن ممثلة (جوليت بينوش عن الدور الثانى) وأحسن تصوير (جون سيالى) وأحسن مونتاج (والترمورش) وأحسن موسيقى لفيلم درامى (جابرييل يارد) وأحسن ديكور (سيتوارت كريج وستيفانى ماكميلان) وأحسن أزياء (آن روث) وأحسن مكساج صوت (والتر مورش ومارك بيرجر ودافيد باركر وكريس نيومان) . وكان الفيلم مرشحاً لهذه الجوائز بالإضافة إلى أوسكار أحسن سيناريو معد عن أصل أدبى (كتبه المخرج) وأوسكار أحسن ممثلة فى دور أول (كرستين سكوت توماس) وأوسكار أحسن ممثل فى دور أول (رالف فينيس) .

الفيلم عن رواية بنفس العنوان صدرت عام ١٩٩٢ للكاتب الكندى مايكل أونداتجى ، وفازت بجائزة بوكر ، وترجمت إلى العديد من اللغات ومنها العربية (صدرت الترجمة العربية فى سوريا) ، ويجمع نقاد الأدب على أن « المريض الإنجليزى » أهم روايات اونداتجى ، وهو كاتب ولد فى سرى لانكا وهاجر مع أمه إلى إنجلترا فى سن الحادية عشرة بعد انتحار والده السكير (ألقى بنفسه عارياً من القطار) كما جاء فى « تايم » (٢٤ مارس ١٩٩٧) ، ثم هاجر إلى كندا عام ١٩٦٢ . وقد اشترك اونداتجى فى الفيلم كمستشار فنى فى أثناء كتابة المخرج للسيناريو ، وفى أثناء تصوير الفيلم أيضاً .

أما انتونى مينجيلا فهو بريطانى من أصل إيطالى ولد عام ١٩٥٤ ، وهو كاتب وشاعر كتب العديد من الأعمال للسينما والمسرح والراديو والتليفزيون منذ

عام ١٩٨١ ، و« المريض الإنجليزى » فيلمه التمثيلى الطويل الثالث كمخرج بعد « حقيقى ، جنونى ، وعميق » عام ١٩٩١ ، و« السيد وندرفول » عام ١٩٩٣ . ويختلف الفيلم عن الرواية كما يقول دافيد انسن ناقد « نيوزويك » (٢٤ فبراير ١٩٩٧) حيث يركز مينجيللا على قصة الحب ، أو على حد تعبير أنسن « يحررها » من الرواية . وفى الكتيب الرسمى عن الفيلم الذى أصدرته شركة ميراماكس يقول اونداتجى « لا أدرى ماذا فى الفيلم منى ، وماذا من انتونى (المخرج) وماذا من سول (المنتج) ، وماذا من رالف فينيس أو جولييت بينوش ، وماذا من والترمورش (المونتير) ؟ إنها قصة صنعت بواسطة إيدى كثيرة » .

تدور أحداث الفيلم بين الصحراء الغربية فى مصر والقاهرة ومقاطعة توسكانى فى إيطاليا قبل وفى أثناء الحرب العالمية الثانية وحتى نهايتها ، ولكنه ليس بالفيلم « التاريخى » فالحرب مجرد خلفية للأحداث ، أو « ميتافور » ، ولذلك صور الفيلم فى صحراء تونس وليس فى صحراء مصر ، وفى المهدية بتونس على أنها القاهرة ، وإذا كانت الصحارى تتشابه ، فليس هناك أدنى تشابه بين المهدية التونسية والقاهرة فى ذلك الوقت أو فى أى وقت . ورغم أن الفيلم ليس من الأفلام « التاريخية » ، فقد كان من الأفضل بالطبع أن يصور فى القاهرة ، أو فى ديكورات للمدينة ؛ وذلك لإضفاء مزيد من « المصداقية » ، ولكن هذا النقص لا يلاحظة إلا من يعرفون الفرق بين المهدية والقاهرة .

يقول مانجيللا فى كتيب الفيلم : « كنت أجهل كل شئ عن مصر ، ولم أذهب أبداً إلى الصحراء ، ولا أتذكر شيئًا من الدروس التى تلقيتها عن تاريخ الحرب العالمية الثانية فى المدرسة ، ولا أعلم إلا القليل عن إيطاليا البلد التى جاء منها والدى » . وبعد مشاهدة الفيلم فى مهرجان برلين يمكن القول إن مانجيللا لا يزال يجهل مصر والصحراء وتاريخ الحرب العالمية الثانية وإيطاليا ، ولا يشعر المتفرج بأى تأثير سلبى لهذا الجهل على أية حال ، فليست هناك حاجة إلى « المعرفة » بهذه الأمور إلا فى الأفلام « التاريخية » ، بل إن هذا « الجهل » هو سر « السحر » الخاص فى الفيلم ، ومن هنا تبدو سخافة ما أثاره البعض عن اتهام الفيلم بالقفز فوق تاريخ الحرب ،

والتعاطف مع الشخصية الرئيسية التى تحوم حولها شبهة العمل لحساب النازى كما جاء فى تقرير « تايم » بعد ترشيح الفيلم للأوسكار (عدد ٢٤ مارس ١٩٩٧) .

« المريض الإنجليزى » قصيدة من الشعر السينمائى الرومانتيكى ذات طابع ملحمى صنعت باندفاع الشعراء ومن دون الاهتمام بالاتقان الحرفى للسيناريو محكم الصنع ، أو حتى الوحدة الأسلوبية للإخراج بين المشاهد الخارجية والداخلية ، وبالتحديد بين مشاهد الصحراء ومشاهد الغرف المغلقة ، ولكن الفيلم رغم هذا ، وبسبب هذا ، يأخذ المتفرج إلى عالمه ، ويحرك عواطفه ، ويسحره كما نقول . بعض الأعمال الفنية يكمن سحرها فى تناول المؤلف لما يعرفه ، وبعضها الآخر فى تناوله لما لا يعرفه ، ومنها هذا الفيلم .

إنها قصيدة عن الحياة والحب والحرب والموت ، عن البشر فى الشرق والغرب ، وفى المدينة والصحراء ، وعن اختلاف الثقافات والتصادم والتلاقح بينها . وكما تجمع الشخصيات بين الألمان والهنود والإنجليز والمجريين والمصريين والكنديين والفرنسيين والبدو ، وبين المسلمين والمسيحيين والسيخ والملحدين ، يجمع الفيلم بين كاتب كندى من أصول أسيوية يكتب بالإنجليزية ، ومخرج بريطانى من أصول إيطالية ، ومصور أسترالى ، وممثل أيرلندى وآخر أمريكى ، وممثلة فرنسية وأخرى إنجليزية . « المريض الإنجليزى » تعبير عن زخم الحياة فى ثلاث ساعات ودقيقتين حتى إنه يبدو مادة من دون مونتاج .

مفتاح الفيلم اللقطة الأولى والتى تتكرر فى النهاية مرة أخرى ، وهى لقطة مشهد تصور فيها الكاميرا بالألوان من طائرة رمال الصحراء ، ومع طول اللقطة يشعر المتفرج أن ما يشاهده أقرب إلى جسد امرأة عارية ، وتفسر هذه اللقطة فى الفيلم من خلال قول البطل العاشق إنه يحب فى امرأته منطقة وسط العنق رغم أنه لا يعرف ماذا تسمى ، وفى عبارة البطلة العاشقة فى إحدى رسائلها حيث تقول « نحن البلاد الحقيقية ، وليس خطوط الحدود التى رسمها الرجال الأقوياء على الخرائط » .

تتراجع الكاميرا فى نفس اللقطة / المشهد ونرى طائرة صغيرة من طائرات الأربعينات يقودها طيار ومعه راكبة واحدة ، ويتم إطلاق النار على الطائرة ، فتسقط

وتحترق ، يتم إنقاذ الطيار بواسطة البدو فى الصحراء رغم أن حروقه شديدة وتكاد تمحى وجهه تمامًا ، وهو موقف درامى يعبر عن حقيقة أن لكل مجموعة بشرية ثقافتها بما في ذلك البدو الذين يحملون خبرة معالجة الحروق من لهب الشمس . ونرى إنقاذ الطيار فى مونتاج متوازى مع ممرضة فى قطار لجرحى الحرب ، إلى أن تظهر لافتة مكتوب عليها (إيطاليا : أكتوبر ١٩٤٤) ونجد الطيار ضمن قافلة للحرص ومعه الممرضة . وفى الطريق تقتل صديقة الممرضة الضابطة فى لغم أرضى ، ونرى ضابط هندى فى الجيش البريطانى ينقذ الممرضة من لغم آخر . تنهار الممرضة لشعورها بأن كل من تحبه يموت ، وتقرر الحياة مع الطيار المحترق فى أطلال كنيسة من كنائس توسكانى ورعايته حتى يشفى ، وندرك أنه فقد ذاكرته ، ولا يملك غير نسخة من تاريخ هيرودوت بين صفحاتها العديد من الخطابات والصور الفوتوغرافية . ومن خلال هذه الخطابات والصور بين صفحات كتاب المؤرخ اليونانى الذى ابتدع علم التاريخ فى القرن الخامس قبل الميلاد تحاول الممرضة استعادة ذاكرة مريضها بالحب ، وعندما تنجح ويستعيد ذاكرته ، يطلب منها أن تزيد له جرعة المورفين المسكن حتى يموت ويستريح ، فتفعل مع نهاية الفيلم ، وهنا لا يمتزج الحب مع الموت ، وإنما يصبحا وجها الحياة .

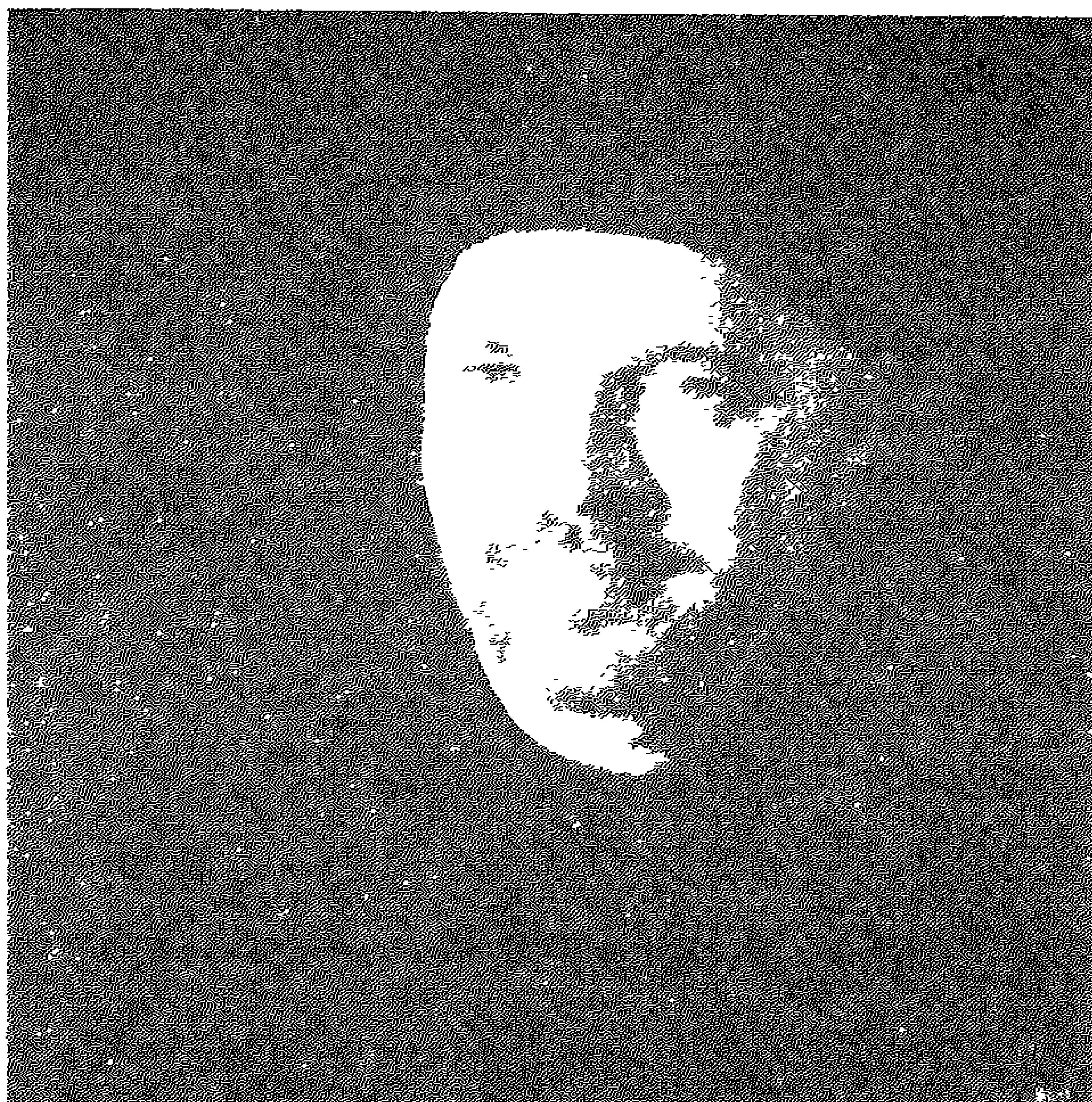
وبين هذه المقدمة وتلك النهاية ، تدور أحداث الفيلم على مستويين : الماضى الذى يستعيده المريض ، والحاضر الذى تعيشه الممرضة . ونقطة الضعف الكبرى فى السيناريو أن الماضى فى هذه الحالة لا يستعاد بالترتيب الزمنى للأحداث ، كما أن هناك خطأ فى السرد ، ذلك أننا نرى أحد البدو فى الصحراء يأخذ الكتاب الذى وجده مع الطيار المحترق ، بينما قوام الفيلم وجود الكتاب معه بعد ذلك . إنه الكونت لازلو دى المازى (رالف فينيس) الأرستقراطى المجرى الذى يشترك فى بعثة بريطانية قبل الحرب لرسم خرائط للصحراء الغربية فى مصر ، وهذه البعثة كانت فى ظاهرها بعثة علمية من الجمعية الجغرافية فى لندن ، ولكنها فى حقيقتها كانت تعمل بتكليف من الحكومة البريطانية ضمن الاستعداد للحرب ، ومن بين أفراد هذه البعثة الرسام جيو فرى كلينتون (كولين فيرث) وزوجته كاترين (كرستين سكوت توماس) ، ومن اللحظة الأولى يحدث تجاذب قوى بين كاترين ولازلو ، وتقوم بينها قصة حب تعصف بهما ،

ويكل شئ حولهما . يقود كلينتون طائرة صغيرة مع كاترين ، ويحاول قتل لازلو ، ولكنه يلقى مصرعه ، وتتحطم الطائرة ، وتصاب كاترين فى الحادث ، فينقلها لازلو إلى كهف فى الصحراء ويعدها بالعودة لإنقاذها ، وبعد متاعب كثيرة يعود فى طائرة أخرى ، ولكنه يجدها ميتة ، فيحملها بالطائرة ، وهنا ندرك أن كاترين حين نراها فى البداية كانت جثة هامدة .

وفى الحاضر هناك الممرضة الكندية (من كندا الفرنسية) هانا (جوليت بينوش) التى تعيش قصة حب يائسة مع لازلو المحترق ، والذى تطلق عليه « المريض الإنجليزى » لأنه يتحدث بالإنجليزية ، ولكن فجأة يأتيها رجل غامض يدعى كاراف جيو (وليم دافو) يقول إنه ينتمى إلى نفس المنطقة التى جاءت منها فى كندا الفرنسية ، ويصدمها بقوله إنها تحب لازلو وتتصور أنه قديس بينما هو قاتل . ويعرف كارافاجيو نفسه بأنه لص ، ويلمح إلى أن لازلو جاسوس ألمانى ، ونراه فى الماضى فى السفارة البريطانية فى القاهرة ، ويظل غامضًا منذ ظهوره إلى اختفاءه ، بل يبدو أحيانًا أن كل هدفه من التواجد فى أطلال الكنيسة مع لازلو وهانا أنا يريد بعض من المورفين الذى تحتفظ به هانا لعلاج لازلو ، وفى خضم حيرة هانا يظهر كيب (نافين اندروز) الضابط الهندى خبير الألغام الذى نراه فى البداية ، وتبدأ قصة حب من نوع آخر وبين هانا .

ينقذ كيب وهو من الهنود السيخ روح هانا من الضياع بين لازلو وكارافاجيو ، وفى مشهد من أروع مشاهد الفيلم يدعوها إلى فراشة عن طريق وضع المشاعل فى طرق الحديقة لإرشادها إليه ، وفى مشهد أخر يرفعها بالحبل إلى أعلى فى صحن الكنيسة لتشاهد عن قرب جمال الرسوم على الأسقف . وفى استطراد لا مبرر له يتعرض كيب لخطر انفجار لغم ، ولكنه ينجو . وبعد نهاية الحرب يفقد أحد أصدقائه من الضباط الإنجليز فى لغم وضع حول تمثال فى ميدان قرية إيطالية ، فيلتزم الصمت حزنًا على صديقه ، وبعد أن تزيد هانا جريمة المورفين لتقتل لازلو بناء على رغبته ، يودعها الضابط الهندى ويمضى وحيداً لنرى مرة أخرى اللقطة الأولى .

تظهر عناوين فيلم « المريض الإنجليزى » على مشهد لرسوم الكهوف ، وهى أول أعمال فنية قام بها الإنسان على الأرض ، وعلى شريط الصوت أغنية هندية وأذان الصلاة الإسلامية . وفى منتصف الفيلم تدخل كاترين مع لازلو إلى الكهف فى الصحراء وتنقل الرسوم ، وفى كهف آخر نراها تموت فى النهاية ، ومن اللحظة الأولى كما ذكرنا يتم التجاذب بين لازلو وكاترين ، ولكن المشهد الأول الذى يشير إلى قصة الحب التى ستنشأ بينها يدور فى الصحراء فى أثناء تناول البعثة للعشاء فى الليل وأحدهم يقرأ من كتاب هيرودت قصة الملكة الجميلة التى ظل زوجها الملك يحكى لحارسه عن جمالها حتى أحبها واشترك معها فى قتل الملك وحل محلة فى حياتها . فالإنسان فى هذا الفيلم من حيث غموض عواطفة وتناقضاته ومصيره الفاجع يبدو من دون تغيير منذ إنسان الكهف إلى إنسان القرن العشرين مروراً بإنسان عصر هيرودوت ، والحب يبدو المنقذ الوحيد ، كما يبدو الشرق منقذ الغرب .



انتونى مينجيللا



مايكل آونداتجى مع رالف فينيس أثناء تصوير « المريض الإنجليزى »



لقطة من فيلم « المريض الإنجليزى »

انطونيو سكارميتا

ساعى البريد

هذا فيلم لا مثيل له فى تاريخ السينما (الفيلم الإيطالى « ساعى البريد » إخراج مايكل راد فورد) فلم يسبق أن قام ممثل بتمثيل دوره وهو يحتضر ، ويعلم أن الموت قريب منه لمرض فى قلبه ، كما فعل ما سيمو تروزى وهو يمثل دوره فى هذا الفيلم . كان يمثل ساعة أو ساعتين فقط فى اليوم ، وبجواره خيمة أوكسجين وطبيبين ، ولم يكن يستطيع أن يسير أكثر من متر واحد ويصاب بالإرهاق . وفى كثير من اللقطات التى لا يظهر فيها وجهه كان هناك ممثل بديل ، وبعد يوم واحد من نهاية التصوير توفى تروزى عن ٤١ عاماً .

أراد تروزى أن يقاوم الموت بالإبداع الفنى ، وأن يعلن وصيته إلى العالم عن طريق الموهبة التى اختصه بها الله سبحانة وتعالى وهى التمثيل . ووصية تروزى هى مضمون الفيلم ، تمجيد للحياة والطبيعة ، ولقدرة الإنسان الرائعة على اكتشاف الجمال وإدراك الحب ومقاومة كل ما يفسد حياته ، ولكل فيلم روح تسرى فيه مثل الكائن الحى ، ويفترض أن مهمة الناقد الإمساك بهذه الروح ، ويالها من مهمة عسيرة ، وروح هذا الفيلم فى تلك الابتسامة الخجولة الحنونة للفنان وهو يمثل دور ماريو والتى تضئ العمل ولا تخلو من سخرية دفينة بالعبث الكامن فى صميم الوجود ، والذى يستحيل التخلص منه إلا بالتسليم بأن الله سبحانه وتعالى لم يخلق البشر عبثًا ، وإن حسب الإنسان ذلك عندما يتأمل حياته المحكوم عليها بالموت .

يعتبر مايكل رادفورد الذى ولد عام ١٩٤٦ من أهم مخرجى السينما البريطانية فى الثمانينات ، وقد أخرج العديد من الأعمال التلفزيونية قبل أن يقدم أول أفلامه

« زمان آخر ، مكان آخر » عام ١٩٨٣ ، ثم فيلمه الثانى « ١٩٨٤ » عن رواية جورج أرويل المعروفة فى نفس العام عنوان الرواية ، ثم فيلمه الثالث « تخريب أبيض » عام ١٩٨٨ ، ثم بعد فيلمه الرابع « ساعى البريد » عام ١٩٩٥ . والفيلم عن رواية إسبانية بعنوان « ساعى بريد نيرودا » للكاتب الشيلى انطونيو سكارميتا صدرت لأول مرة فى مايو ١٩٩٥ ، ولقيت نجاحًا كبيراً حتى أعيد طبعها عشر مرات خلال أقل من سنة ، وعن الطبعة العاشرة ترجمها صالح علمانى إلى العربية وصدرت فى دمشق عام ١٩٩٧ .

تدور الرواية حول حياة الشاعر الشيلى بابلو نيرودا (١٩٠٤ – ١٩٧٣) الذى يعد من أعظم شعراء أمريكا الجنوبية فى القرن العشرين ، وأكثرهم شهرة فى العالم ، وهو من الجيل الذى تفتح وعيه مع الثورة الشيوعية فى روسيا ، واعتقد أن الشيوعية هى الوسيلة لإنقاذ البشرية من حفلة البؤس التى دعيت إليها على حد تعبير رفيقه الشاعر التركى ناظم حكمت . ورغم أنه عمل فى وزارة الخارجية الشيلية قنصلاً لبلاده فى عديد من الدول ثم سفيراً فى باريس ، إلا أنه تعرض للعديد من المتاعب بسبب اتجاهه السياسى ، والذى جند أغلب قصائده للدعوة إليه . وقد فاز نيرودا بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٧٢ ، وهو سفير فى باريس ، ولكنه استقال وعاد إلى شيلى لمؤازرة نظام سالفادور الليندى الاشتراكى الذى وصل إلى الحكم عن طريق الانتخابات الديمقراطية عام ١٩٧٠ .

وفى ١١ سبتمبر عام ١٩٧٣ وقع الانقلاب العسكرى الدموى الذى قاده الجنرال بينو شيسه ، وكان الليندى من أوائل ضحاياه حيث رفض الهرب ، وظل يقاوم بالسلاح حتى اللحظة الأخيرة من حياته ، وفى نفس اليوم توفى نيرودا ، وليس من المعروف حتى الآن إذا كان قد قتل أم « مات كمداً » على حد تعبير الدكتور الطاهر أحمد مكى فى كتابه « بابلو نيرودا شاعر الحب والنضال » الذى صدر عن دار روزاليوسف فى القاهرة عام ١٩٧٤ بمناسبة مرور سنة على الانقلاب العسكرى . وحسب أقوال النقاد الذين قارنوا بين الرواية والفيلم ، لا تلتزم الرواية حياة نيرودا ، فهى ليست من الروايات التسجيلية ، كما لا يلتزم الفيلم أحداث الرواية . والمؤكد أن الحادثة الأساسية فى الفيلم وهى العلاقة بين نيرودا وبين ساعى البريد الذى ينقل إليه بريده فى جزيرة

إيطالية نائية عاش فيها فترة ما فى مطلع الخمسينات علاقة متخيلة ، وليس لها أصل فى الواقع .

يقول الدكتور مكى فى كتابه إن النيابة العامة فى شيلى أصدرت عام ١٩٤٨ أمرًا باعتقال نيرودا ، فهرب ، وظهر فى باريس ، ويقول الدكتور مكى « وقد أمضى جانبًا من عام ١٩٥١ فى إيطاليا ، يتجول بين مدنها الكبرى ، ينشد أشعاره ، أو يتأمل الأعمال الفنية الخالدة ، أو يشارك فى المهرجانات الأدبية التى تقام على شرفه وتكريمًا له ، وفى أواخر هذا العام منعت فرنسا دخوله إليها ، واعتبرته شخصًا غير مرغوب فيه ، فسافر إلى الصين موفدًا من « المؤتمر العالمى للسلام » لكى يقدم باسمه جائزة السلام العالمية إلى السيد صن يات صن ، ثم عاد إلى إيطاليا مع بداية عام ١٩٥٢ ، ولكنه وجد قرارًا من وزير الداخلية الإيطالية يقضى بطرده ، فانفجرت المظاهرات الشعبية احتجاجًا على القرار فى وقت واحد فى مدن روما وجنوه ونابولى والبندقية وتورنتو ، واضطر رئيس الجمهورية إلى التدخل ، وإلغاء قرار الوزير » ، ويقول الدكتور مكى « وبعد ثلاث سنوات فى المنفى عاد إلى شيلى » . وليس فى الفيلم شئ من كل هذا التاريخ ، وكل الحقيقى أن نيرودا كان فى إيطاليا فى مطلع الخمسينات .

عرض الفيلم عام ١٩٩٥ ولقى نجاحًا كبيرًا مثل الرواية ، ورشح لخمس جوائز أوسكار عام ١٩٩٦ كأحسن فيلم – أحسن مخرج – أحسن ممثل – «ماسيمو تروزى» أحسن موسيقى « لويس انريكو باكالوف » – أحسن سيناريو « مايكل رادفورد – ماسيمو تروزى – أنا بافيجنانو – فيوريو سكاربيللى – جياكومو سكاربيللى » . وكان أول فيلم ناطق بغير اللغة الانجليزية يرشح لأوسكار أحسن فيلم منذ ٢٢ سنة حين رشح الفيلم السويدى « صرخات وهمسات » إخراج انجمار برجمان . والطريف أن الفيلم لم يرشح لأوسكار أحسن فيلم أجنبى من قبل الهيئة الإيطالية التى ترشح فيلمًا إيطاليا لهذه الجائزة .

وقد أدى نجاح الفيلم فى الولايات المتحدة إلى توزيع ٣٠ ألف نسخة من رواية سكارمينا حسب مقال ريتشارد كورليس فى مجلة « تايم » الأمريكية الدولية (عدد / ٢٦ /٢/ ١٩٩٦) ، وحسب هذا المقال أيضًا أدى نجاح الفيلم إلى توزيع ٢٥ ألف

نسخة من س دى قراءة فى أشعار نيرودا اشترك فيها عدد من كبار نجوم السينما من بينهم مادونا . واشترك فى تمثيل أدوار الفيلم ، إلى جانب تروزى فى دور ماريو ساعى البريد ، الممثل الفرنسى الكبير فيليب نوارية فى دور نيرودا ، وآنا بونايوتو فى دور زوجته ماتيلدى ، وماريا جرازيا شينوتا فى دور بياتريس حبيبة ماريو وزوجته .

تبدو القرية - الجزيرة النائية التى تدور فيها أحداث الفيلم ، وكأنها مصغر للعالم فهى تجمع بين جمال الطبيعة وبؤس الحياة الفقيرة ، وبين الشاعر المثقف الكبير نيرودا وساعى البريد البسيط الذى يتم اختياره لنقل البريد إلى نيرودا ، وهو ساعى البريد الوحيد فى مكتب البريد ، ومهمته مؤقتة إلى حين مغادرة نيرودا ، والسبب الوحيد لاختياره أنه يعرف القراءة والكتابة ، أما السبب الوحيد لقبوله هذا العمل فهو أنه لا يحب صيد الأسماك مثل والده ، وبالتالى يعيش من دون عمل . كما تعبر القرية - الجزيرة فى نفس الوقت عن الحياة السياسية فى إيطاليا منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى الآن بين اليمين المسيحى واليسار الشيوعى ، وكل منهما يعد الناخب بحياة أفضل ، ولا شئ يحدث فى الواقع بالفعل .

يبدأ الفيلم بالتعبير عن حياة الصيادين فى الجزيرة مع العناوين ، ثم بمشهد بين ماريو ووالده يتحدث فيه ماريو عن عدم حبه لصيد الأسماك ، بينما يظل والده صامتًا حتى يقول له فى النهاية لم تعد صغيراً وعليك بالبحث عن عمل . وبنفس القدر من الإيجاز فى تقديم الجو العام للقرية وتقديم شخصية ماريو ، يقدم الفيلم وصول بابلو نيرودا إلى إيطاليا من خلال جريدة إخبارية سينمائية فى دار العرض بالقرية . واختيار هذا الأسلوب للتعبير عن وصول نيرودا إلى إيطاليا يتناسب مع كون هذه الحقيقة الوحيدة فى الفيلم كما ذكرنا ، ويمتزج الخيال بالواقع فى هذا المشهد حين يتم عرض مشاهد من القرية التى سيعيش فيها نيرودا والبيت الذى سيسكن فيه ، ويهلل سكان القرية لمشاهدة أنفسهم على الشاشة .

ينسج الفيلم ببراعة العلاقة التى تنشأ بين نيرودا وماريو . يفجر وجود نيرودا فى حياة ماريو شعر كامن فى أعماقه ، بل يدفعه إلى حب الفتاة الجميلة بياتريس ، والتى يقول له نيرودا إنها تحمل نفس اسم حبيبة الشاعر الإيطالى الأعظم دانتى ، والتى

كتب كل أشعاره من أجلها ، ولم يكن ماريو قد سمع اسم دانتى من قبل . فى البداية يشعر نيرودا أن ماريو مجرد متطفل ، ولكنه سرعان ما يفجر داخله بدوره أعمق التساؤلات عن معنى الشعر ، ومعنى الجمال ، ومعنى الحياة ذاتها . يحدثه نيرودا عن الاستعارة فى الشعر ، وعلى شاطئ البحر يسأل ماريو وهل كل العالم استعارة لشىء آخر ، فيذهل نيرودا ولا يستطيع الرد ، وعندما يلح عليه فى السؤال يقول سوف أرد عليك غداً .

يطلب ماريو الزواج من بياتريس فتعترض أمها قائلة إن علاقته مع الشاعر أفسدت عقله ، ولكن نيرودا يقنعها بالموافقة ، ويطلب ماريو من نيرودا أن يكون والده الروحى فى الزفاف فيعترض الراهب لأن نيرودا شيوعى « يأكل الأطفال » ، ولكنه يفاجئ بنيرودا يصلّى فى الكنيسة ، فلا يجد مفراً من الموافقة . وفى ليلة زفاف ماريو وبياتريس يصل إلى نيرودا خبر إلغاء قرار القبض عليه ، والسماح له بالعودة إلى بلاده . يعلم نيرودا أن صديقه ماريو سوف يصبح من دون عمل ويعرض عليه بعض المال ، ولكن ماريو يرفض ويودعه ويطلب منه ألا ينساه فقط ، وأن يرسل إليه ، وبعد سنة تصل أول رسالة ، ولكن من سكرتيرة نيرودا تطلب شحن كتبه وأوراقه التى تركها فى البيت ، وفى مشهد من أروع المشاهد التمثيلية يعبر ماريو عن الأسى الشديد ، بينما تغضب بياتريس ، وتعلن أنها لن تسمى طفلهما القادم بابيلتو كما قرر ماريو . ويصل الفيلم إلى ذروة ثانية فى أداد تروزى لشخصية ماريو عندما يدخل المنزل لجمع أشياء نيرودا وإرسالها إليه . ثم يصل إلى ذروة ثالثة وماريو يسجل رسالة إلى الشاعر على جهاز التسجيل الصوتى تتضمن صوت أمواج البحر ، وصوت حفيف الأشجار ، وصوت الجنين فى بطن بياتريس . يسجل ماريو هذه الأصوات وكأنها تخص قرينة فقط بينما توجد فى كل مكان فى العالم بالطبع . إنه مشهد ساحر يذكر بشعر صلاح جاهين فى أغنية ماجدة الرومى « ساعات » : لسه الطيور بتغن ، والطفل ضحكه يرن ، مع إن كل البشر مش فرحانين .

وبنفس قدر براعة الاستهلاك وبراعة صياغة العلاقة بين ماريو ونيرودا تأتى النهاية حيث يتم القطع المباشر من تسجيل الرسالة الصوتية إلى وصول نيرودا وزوجته إلى القرية بعد عشر سنوات لنرى بابيلتو فى العاشرة من عمره ، ونعلم أن ماريو

لم يره ، إذ قتل في مظاهرة شيوعية قبل مولد طفلة . وبنفس قدر براعة السيناريو يبرع رادفورد في توظيف مفردات اللغة السينمائية بدقة متناهية ، ففي النهاية نشاهد المظاهرة التي قتل فيها ماريو بالأبيض والأسود كرد إيقاعي على مشهد وصول نيرودا إلى إيطاليا في البداية والمصور بالأبيض والأسود أيضًا ، وكلاهما يبدو وكأنه مشهد تسجيلي بينما هما مشهدين تمثيليين . ويستخدم رادفورد المناظر الكبيرة لوجه ماريو عند اكتشاف جهاز التسجيل الصوتي لأول مرة في منتصف الفيلم ، وعندما يستخدمه لتسجيل رسالته إلى نيرودا قبل النهاية ، كما يستخدم هذه المناظر في المرات الثلاث التي يعود فيها إلى الماضي القريب ، وهو يحكي لنيرودا عن بياتريس ، وهي تحكي لأمها عن ماريو ، ثم وهو يتذكر حياة نيرودا وماتيلدي في البيت في أثناء جمع حاجياته . وبعد مشهد المظاهرة التي قتل فيها ماريو بعد نجاح اليمين المسيحي في الانتخابات ينتهي الفيلم كما بدأ على شاطئ الجزيرة ، ونيرودا يسير وحده على الشاطئ ، ويعبر مصرع ماريو على نحو آخر عن مصرع نيرودا ، والمرجح أنه قتل كما قتل صديقه ساعي البريد .



مايكل رادفورد



لقطة من فيلم ساعى البريد



ماسيمو تروزى وماريا جرازيا شبنوتا فى « ساعى البريد » إخراج مايكل رادفورد

العـــهـد

عرض مهرجان كان عام ٢٠٠١ فى مسابقة الأفلام الطويلة الفيلم الأمريكى " العهد " إخراج شون بين عن رواية الكاتب السويسرى فريدريش دورنمات (١٩٢١ - ١٩٩١) ، والذى يعتبر من أهم الأفلام الأمريكية .

شون بين ممثل ومخرج أمريكى متميز ، مثل أول أفلامه " شرائط " وهو فى العشرين من عمره عام ١٩٨١ ، وأخرج أول أفلامه " العداء الهندى " وهو فى الثلاثين عام ١٩٩١ . وقد فاز بجائزة أحسن ممثل فى المهرجانات الثلاثة الدولية الكبرى فى العالم ، وفى ثلاثة أعوام على التوالى (فى برلين ١٩٩٦ عن " رجل ميت يسير " ، وفى كان ١٩٩٧ عن " أنها محبوبة للغاية " ، وفى فينسيا ١٩٩٨ عن " هورلى بورلى " .

" العهد " فيلم شون بين الثالث كمخرج ، وإذا كان أول أفلامه قد عرض فى برنامج " نصف شهر المخرجين " فى مهرجان كان ١٩٩١ ، فقط عرض الفيلم الثانى " الحارس العابر " فى مسابقة مهرجان فينسيا عام ١٩٩٥ ، وها هو فيلمه الثالث يعرض فى مسابقة مهرجان كان ٢٠٠١ . وفى " العهد " يمثل جاك نيكلسون للمرة الثانية مع شون بين بعد " الحارس العابر " ، وتقوم بالدور النسائى الرئيسى زوجته روبين رايت بن ، والتى فازت بجائزة أحسن ممثلة فى مهرجان كان عام ١٩٩٧ عن دورها فى " أنها محبوبة للغاية " فى نفس العام الذى فاز فيه زوجها بجائزة أحسن ممثل عن نفس الفيلم .

ما يميز شون بين فى اختياره لأدواره كممثل . وفى اختياره لموضوعاته كمخرج أنه لا يصنع أية أفلام لمجرد العمل ، ففى أغلب أفلامه كممثل ، وفى كل أفلامه كمخرج

هناك قضية مركزية تشغلة ، وهى البحث عن العدل بين الأرض والسماء ، ولذلك لم يكن من الغريب أن يختار رواية دورنمات " العهد " ، والتى صنع منها أفضل أفلامه كمخرج حتى الآن . فقد كانت هذه القضية هي قضية دورنمات المركزية أيضًا فى أغلب أعمالة .

ومن المعروف أن نشأة دورنمات الدينية حيث كان والده قس انجيلى كان لها تأثير كبير عليه . وقد كتب دورنمات كل الأجناس الأدبية ، وإن كان معروف بمسرحياته أكثر من أى جنس أدبى آخر ، وخاصة الروايات . ويقول الناقد الأدبى السويسرى برنهاردر فنجر فى كتابة عن " الأدب السويسرى " إن روايات دورنمات " باروديا " أى محاكاة ساخرة لرواة البوليسية ، وأنه فى " العهد " التى صدرت عام ١٩٥٨ ، يحاول أن يقلب الشكل المعتاد للرواية البوليسية رأسًا على عقب من باب اللعب الفكرى بتقديمه لقضية لا حل لها " .

لم أقرأ رواية دورنمات ، ولكن من الواضح أن الزوجين بيرجى ومارى كروموليوسكى اللذين كتبا السيناريو ، ونقلا مكان الأحداث من سويسرا إلى أمريكا ، وما استتبع ذلك من تفاصيل جعلت الفيلم أمريكيا خالصًا ، لم يتعاملا مع الرواية كمحاكاة ساخرة للرواية البوليسية ، بل ولم يتعاملا معها كرواية بوليسية ولم يقدما القضية التى لا حل لها على سبيل اللعب الفكرى حسب تعبير فنجر ، وإنما استخدما الرواية للتعبير عن قضية العدل التى تشغل صانع الفيلم .

نعم ، من الممكن قراءة الفيلم على أنه فيلم بوليسى عن شرطى يحاول القبض على قاتل ، ولكنه يفشل ، ويصاب بنوع من الخلل العقلى نتيجة هذا الفشل ، غير أن هذه القراءة تفصل بين الشكل والمضمون ، وبين الحكاية كوسيلة للتعبير عن المعنى ، وبين المعنى الذى لا يقتصر على الحكاية ؛ فالروايات والأفلام ليست حكايات ، وإنما معمار كامل يعبر عن المعنى ، وكلما كان المعمار هو المعنى ذاته كلما كان العمل متكاملاً .

يبدأ الفيلم وينتهى بالشرطى جيرى بلاك (جاك نيكلسون) وحيداً فى صحراء نيفادا يبعد الذباب عن وجهة ويتمتم بعبارات غامضة ، ويبدو أقرب إلى الهذيان ، وبين المشهدين نتابع جيرى بلاك فى اليوم الأخير من عمله بعد بلوغه سن التقاعد وزملاءه

يحتفلون به ، ويقدمون له هدية مشتركة هى تذكرة طائرة لقضاء أجازة على شاطئ البحر ، وقبل ٦ ساعات من نهاية عمله تقع جريمة اغتصاب وقتل فتاة فى الثامنة من عمرها ، ويكون على جيرى إبلاغ والديها ، وهنا يأتى المشهد الرئيسى الذى تقوم عليه الرواية وكذلك الفيلم .

تنهار الأم ، ولكنها تأتى بصليب خشبى صنعته ابنتها وتطلب من جيرى أن يقسم على الصليب بخلاص روحه أنه سوف يعثر على القاتل ويقدمه إلى العدالة ، فيقسم ، ويكون هذا هو العهد الذى قطعه على نفسه . وفى حوار الفيلم يتم استخدام كلمة "وعد" ، وقد ترجم د . عبد الرحمن بدوى عنوان رواية دورنمات " الوعد " ، ولكن عنوان الفيلم الإنجليزى " العهد " ، وهى كلمة لها إيحاء دينى مركب ، بينما كلمة "الوعد" ليس لها ذلك الإيحاء .

يعتبر ستان (آرون ايكهارت) الشرطى الشاب الذى تولى مكان جيرى أن قضية الفتاة قضيته ، ويستعد جيرى للسفر لقضاء الأجازة ، ويصل إلى المطار بالفعل ، ولكنه فى آخر لحظة يلغى سفره : لقد تذكر تعهده إلى والدة الفتاة . وفى مشهد من أعظم المشاهد التى تعبر عن حقيقة أن العدل ليس هو القانون بالضرورة نرى ستان يأتى برجل هندى أو بالأحرى من سلالة سكان أمريكا الأصليين يدعى توبى (بينكيو ديل تورو) ويحاصره بالأسئلة حتى يعترف بقتله الفتاة . ويبدو بوضوح أمام جيرى وأمامنا كمتفرجين أن توبى معتوه وأن ستان يريد أن يثبت براعته فى أول قضية يتولاها ، ويتأكد ذلك عندما ينتحر توبى بعد اعترافه أمام الجميع ، وتصبح القضية منتهية قانونًا .

يقرر جيرى الوفاء بالعهد الذى قطعة على نفسه ، ومن أجل خلاص روحه ، ويبدأ البحث عن القاتل الحقيقى لحسابه الخاص بعد أن ترك الخدمة رسميًا منطلقًا من وجود سيارة سوداء كبيرة (ستيشن) رآها الشاهد الوحيد فى موقع الجريمة ، ومن دراسة العلاقات بين هذا الموقع فى الغابات خارج القرى والمدن وبين أقرب هذه القرى والمدن .

بصبر هائل ودقة شديدة يقرر جيرى الوصول إلى القاتل بشراء محطة للوقود على الطريق ، ومراقبة كل السيارات ، والبحث الدؤب عن المعلومات عن كل من يصادفه من السكان ، كما يستعين جيرى برسم للطفلة القتيله قدمته إليه إحدى زميلاتها تصور فيه عملاقًا فى الغابة بجواره سيارة سوداء ، ويسأل هانسين (فانيسا ريدجريف) جدة الطفلة ، ويحاور طبيبة نفسية (هيلين ميرين) عن دلالات الرسم ، كما يحاول والد طفلة أخرى مفقودة (ميكى رورك) .

يتعرف جيرى على لورى (روبين رايت بن) وهى امرأة مطلقة تعيش مع ابنتها الطفلة كريسى ، ويدعوهما للإقامة معه فى المنزل الملحق بالمحطة ، وتنشأ بينهما علاقة حب عميقة وأسرة رغم فارق السن ، وتتجه شكوك جيرى نحو صاحب سيارة ، ويتأكد بالبحث أنه القاتل الحقيقى ، وهنا تكون الصدمة الكبرى التى تعبر عن عالم دورنمات ، فالقاتل ليس سوى راهب الكنيسة الصغيرة لسكان المنطقة ، يبلغ جيرى زملاءه فى الشرطة ، ويصنع كمينًا للقاتل مستخدمًا الطفلة كريسى من دون علم والدتها ، وفى أثناء توجه القاتل نحو المكان / الكمين تصطدم سيارته بشاحنة كبيرة ويحترق وحده بعيداً .

بعد انتظار طويل ينفض الكمين ، ويعتبر الجميع أن جيرى يهذى ، ويقوم ستان بإبلاغ لورى بأنه تم استخدام ابنتها تطبيقا للقانون ، وبهذا يفقدها جيرى ، ويفقد مصداقيته لدى زملائه ، والأهم من هذا وذاك لا يدرى هل أوفى بالعهد الذى قطعه على نفسة مقابل خلاص روحه ، أو لم يف به ولن يجد خلاص روحه أبداً . وعند العودة إلى مشهد البداية مرة أخرى فى النهاية تنغلق الدائرة ، ويصبح جيرى هو الإنسان وحيداً فى الصحراء إزاء الأسئلة الكبرى .

أننا كمتفرجين ندرك أن الراهب هو القاتل ، ونراه وهو يحترق حتى يتفحم تماماً وتختفى كل معالمه فى سيارته السوداء . ولكن لا أحد من كل شخصيات الفيلم يدرك ما ندركه ، حتى جيرى كان يحتاج إلى وقوع القاتل فى الكمين حتى يصبح على يقين من شكوكه ، وتحول رواية دورنمات الساخرة إلى فيلم جدى يجعل هذه النهاية تعبيراً عن عجز الإنسان عن تحقيق العدالة من خلال القوانين التى وضعها ، وقدرة العدالة الإلهية وحدها على ذلك .

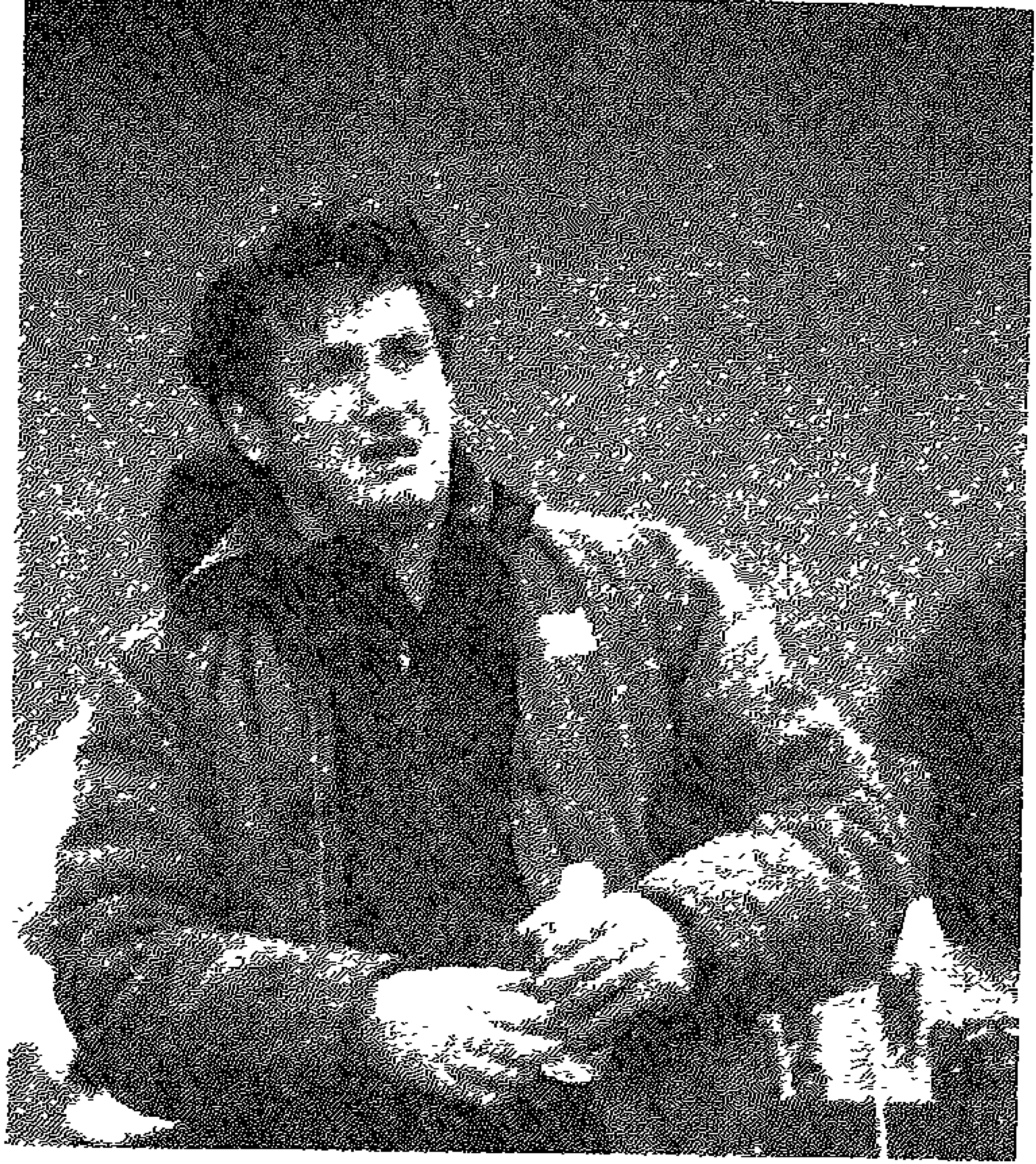
يتكامل المعمار الدرامى مع أسلوب الإخراج بحيث يصبح الشكل هو المعنى كما فى كل الأعمال الفنية الكبيرة ؛ فالفيلم مصور بالألوان للشاشة العريضة بواسطة مدير التصوير والمخرج البريطانى كريس مينجز ، والألوان وحجم الشاشة هنا موظفة لتصوير الطبيعة حيث تدور الأحداث خلال سنة عبر الفصول الأربعة ، وتقوم الطبيعة بدور أساسى فى التعبير عن المعنى الإنسانى العام للفيلم ، فالطبيعة هنا ليست الغابات والجبال والمراعى ، وإنما أيضًا الحيوانات والطيور والأسماك والبحار والأنهار والبحيرات . وموسيقى هانز ريمر وكلاوس باديلت ، والمستخدمة بواسطة المخرج بحذر لا تعبر عن توتر البحث عن القتلة فى الأفلام البوليسية ، وإنما عن حيرة الإنسان أمام ما لا يدركه على حقيقته ، فهى تدعو للتأمل والتفكير ، بل وتبرد الانفعالات فى أثناء لحظات الإثارة .

وأهم ما يحول دون " العهد " وتلقيه كفيلم بوليسى ذلك الإيقاع البطئ الذى أبدعه شون بين مع المونتير جاى كاسيدى ، فجاء الفيلم فى ١٢٤ دقيقة لا تنقص ولا تزيد ، والأداء الداخلى لفريق الممثلين والممثلات وعلى رأسهم جاك نيكلسون الذى قدم دوراً من أعظم أدواره ، وعبر فى كل لحظة عن حقيقة أن جيرى ليس شرطيًا يبحث عن قاتل ، وإنما الإنسان يبحث عن خلاص روحه ، واستخدم فى تعبيره عن هذا المعنى ، وهو معنى الفيلم ، نظرات عينيه وحركات يديه وقدميه وجسده فضلا عن نبرات صوته ، وجمال صمته . والدقائق الأولى من الفيلم تعطى المتفرج كل المفاتيح لتلقيه ، وعلى نحو سينمائى خالص ؛ فمشهد جيرى فى الصحراء يسبق العناوين ، ومع العناوين نرى موقع الجريمة والسيارة السوداء تتحرك فى الجليد ، وبعد نهاية العناوين يكون المشهد الأول جيرى يقود سيارته فى نفق طويل شبه مظلم متوجهًا نحو قسم الشرطة الذى يعمل به . وهذه الحركة من الرجل الغامض فى الصحراء ، إلى السيارة الغامضة فى الجليد ، إلى نفس الرجل فى النفق الطويل مدخل ثلاثى سينمائى خالص إلى معنى الفيلم يشرح نفسه بنفسه مثل الموسيقى .

واكتشاف الجريمة يتم فى مونتاج متوازى مع الاحتفال بتقاعد جيرى ، أى بالقطع بين المكانين فى نفس الزمن ، وهو استخدام يربط بين الجريمة وبين تقاعد

جيرى الذى لن يتم بوقوعها . المونتاج المتوازى هنا يعبر عن قدر جيرى أيضًا بين الكمين وحركة السيارة السوداء نحو الكمين . وكما يبلغ جيرى والدى الفتاة خبر مصرعها فى مشهد من دون حوار ، ومن بعيد يبلغ ستان والدة الفتاة استخدام جيرى لها فى مشهد مماثل فى نهاية الفيلم .

فى " العهد " تبدو الطبيعة فى انسجام كامل مع كل المخلوقات ، ويبدو الإنسان شقيًا فى بحثه عن العدل فى الأرض والخلاص فى السماء .



شون بين



لقطة من فيلم « العهد »



لقطة من فيلم « العهد »

قصص قصيرة

تشيكوف

العيون السوداء

فاز الممثل الإيطالى الكبير مارشيليو ماستروياني بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان كان ١٩٨٧ عن دوره فى الفيلم الإيطالى " العيون السوداء " إخراج السوفيتى نيكيتا ميخالكوف فى أول أفلامه خارج بلاده وإن كان قد تم تصوير جزء من الفيلم فى الاتحاد السوفيتى .

هذه هى المرة الثانية التى يفوز فيها ماستروياني بجائزة كان وكانت المرة الأولى عام ١٩٧٠ عن دوره فى الفيلم البريطانى " ليو الأخير " وماستروياني الذى ولد عام ١٩٢٤ فى جنوب روما ، واشترك فى المقاومة ضد النازى ، وسجن ، وتمكن من الهرب فى فينسيا حتى نهاية الحرب يفوز بجائزة كان للمرة الثانية وهو يحتفل بمرور ٤٠ سنة على عرض أول أفلامه عام ١٩٤٧ وهو فيلم " البؤساء " إخراج ريكاردو فريدا .

وإلى جانب أدواره الكثيرة فى السينما ، وخاصة فى أفلام فيللينى وفى أفلام سكولا ، ومنها " يوم خاص " الذى رشح عنه للأسكار عام ١٩٧٨مثل ماستروياني العديد من الأدوار على المسرح ، وأهمها أدواره فى المسرحيات التى أخرجها فيسكونتى .

يقول ماستروياني عن دوره فى " العيون السوداء " فى النشرة الصحفية للفيلم " إن شخصية رومانو هى نموذج للشخصية الإيطالية : خياله واسع ، سطحى إلى حد ما ، ولكنه ليس ضعيفًا وعن عمله مع ميخالكوف يقول " لم أشعر بأى فرق فى العمل معه فهو دائما يضحك ويلقى النكات ويدرب الممثل ببساطة وجمال . إنه يذكرنى بفيللينى وغيره من العظام حيث يشعر الممثل أنه يشارك فى الإبداع والخيال " .

وإذا كان أندرية كونتشالوفسكى من أعلام السينما السوفيتية الجديدة فى الستينيات ، فإن نيكيتا ميخالكوف الذى ولد عام ١٩٤٥ من أعلامها فى النصف الثانى من السبعينيات وأوائل الثمانينيات .

بدأ نيكيتا ميخالكوف حياته الفنية ممثلا فى مسرح شوشكين وفى أثناء دراسته فى معهد السينما بموسكو أخرج أول أفلامه القصيرة " إنى أعود إلى المنزل " عام ١٩٦٨ وتخرج فى المعهد عام ١٩٧٠ بفيلمه القصير الثانى « يوم هادئ فى نهاية الحرب » . « والعيون السوداء » هو الفيلم الروائى الطويل الثامن للفنان بعد " فى البيت وسط الغرباء " ١٩٧٥ ، و " عبدة الحب " ١٩٧٦ عن سيناريو لشقيقه أندريه ، و " مقطوعة ناقصة للبيانو " ١٩٧٧ عن تشيكوف ، و " خمس أمسيات " ١٩٧٨ ، و " أوبلوموف " ١٩٧٩ ، و " أقارب " ١٩٨١ ، و " بدون شهود " ١٩٨٣ . وإلى جانب الأخراج مثل ميخالكوف أكثر من ٢٥ فيلما ، كما مثل فى فيلميه ؛ " مقطوعة ناقصة للبيانو " و " أقارب " .

وللمرة الثانية بعد " مقطوعة ناقصة للبيانو " يستوحى ميخالكوف أدب الكاتب الروسى العظيم أنطون تشيكوف . ولكن إذا كان الفيلم الأول مأخوذ من قصة واحدة ، فالفيلم الثانى مستوحى من عدة قصص هى " السيدة والكلب الصغير"، و " زوجتى " ، و " حفلة عيد الميلاد " ، و " آنا " . وقد كتبه المخرج مع الكسندر اداباشيان ومعهما كاتب السيناريو الإيطالى البارز سوسو شيكى دا أميكو .

يقول ميخالكوف فى النشرة الصحفية للفيلم إنه لم يفكر فى صنع فيلم إيطالى عن الشعب الإيطالى ؛ لأنه لا يعرف ما فيه الكفاية عن إيطاليا وأن " العيون السوداء " إيطالى ، ولكنه كان يمكن أن يكون فيلما سوفيتيا ، وقال : " كما فى كل أفلامى السابقة ، هذا الفيلم ولد من حاجتى للتعبير عن نفسى ، وليس من أجل أى شئ آخر ، إننى لا أصنع الأفلام تحت ضغط " العادة " أو الأسوأ من ذلك ، لكى أسافر ، أو أحصل على الجوائز .

وقال الفنان الروسى إن فيلم فيللينى ٨ ونصف هو فيلمه المفضل وأنه يشاهده مع كل الفريق الفنى قبل أن يصور أى فيلم ، كما شاهده فى أثناء الدراسة فى المعهد

تسع مرات . وعن الفرق بين العمل فى موسكو والعمل فى روما قال إن العمل فى موسكو يتميز بوجود مسئولين عن الأمور المالية والإدارية ينقذون وقت المخرج من الضياع فى حل مشاكل هذه الأمور ، وأن المخرج فى موسكو يجد الوقت للقيام ببروفات كثيرة مع الممثلين ، أما فى روما فلا يمكن مشاهدة الممثل إلا قبل دقائق من بدء التصوير ، ولكنه سعيد بالعمل فى روما ، ويتمنى أن يكون قد نجح فى نقل هذه السعادة إلى المتفرجين عبر الفيلم .

وفيلم " العيون السوداء " ، وهو عنوان مستمد من عنوان أغنية روسية قديمة ومشهورة ، عمل فنى جميل ، بل وساحر وأخاذ يفيض بروح إنسانية عذبة ، وإن افتقد الشجن الذى تتسم به أعمال تشيكوف ، والذى عبر عنه مثلا جوزيف هيفيتس فى فيلم " السيدة والكلب الصغير " ، الذى يعتبر من كلاسيكيات الأفلام السوفيتية . وقد كان " العيون السوداء " من أبرز أفلام مهرجان كان ١٩٨٧ ، وأقوى الأفلام المرشحة لنيل " السعفة الذهبية " من أغلب النقاد ، ومن أغلب الصحف الفرنسية الهامة مثل صحيفة " لوموند " التى خرجت عن وقارها بنشرها أنه إذا لم يفز هذا الفيلم بالسعفة فليذهب المهرجان إذن إلى الجحيم !

يبدأ الفيلم وينتهى على سطح باخرة فى أوائل القرن حيث يروى الإيطالى رومانو للروسى بافل قصة حبة لفتاة روسية بالعودة إلى الماضى والارتداد إلى الحاضر بين الحين والأخر . وفى نهاية الفيلم ، أو بالأحرى فى اللقطة الأخيرة عندما تستدير عروس بافل وتتطلع إلى الكاميرا لأول مرة يتم تثبيت الكادر ، وندرك أنها هى نفسها حبيبة رومانو التى ذهب وراءها إلى روسيا ، وفقدها ، وظل يبحث عنها طوال حياته دون جدوى .

وقد استطاع نيكيتا ميخالكوف من خلال هذه القصة البسيطة التى تبدو للوهلة الأولى ميلودراما ساذجة تقوم على الصدفة العمياء أن يقدم لوحات مدهشة لحياة الطبقات الأرستقراطية فى روسيا وإيطاليا فى أوائل القرن ساخراً منها ، ومن تقاليدها ، وجمودها وخاصة من خلال شخصية الزوج الروسى النبيل للمرأة الروسية التى أحبها رومانو ، والتى أداها باتقان وعبقرية الممثل الروسى النابغ اينوكينتى

سموكتونوفسكى الذى يعرفة العالم من خلال دور هاملت فى فيلم كوزنتسييف . وفى مشهد رائع بين مشاهد الفيلم الكبرى يسخر نيكيتا ميخالكوف أيضًا من تقاليد الاستقبال الشعبية الروسية فى استقبال رومانو عندما يصل إلى روسيا لأول مرة ، وخاصة عندما يفرض عليه أن يحتسى الفودكا ويأكل الكافيار .



تشيكوف



ميخالكوف



لقطة من فيلم « العيون السوداء »





لقطة من فيلم « العيون السوداء »

جـــوزيف روث

أســــطورة القـــديس الثـــمل

يعتبر فنان السينما الإيطالى ايرمانو أولى كبار فنانى السينما فى العالم منذ نهاية السبعينيات ، ويعتبر فيلمه " أسطورة القديس الثمل – الذى فاز بالجائزة الكبرى (الأسد الذهبى) فى مهرجان فينسيا ٨٨ ذروة مسيرتة الفنية الطويلة ، وذروة التعبير عن رؤيته الخاصة للحياة والعالم .

ولد أولى عام ١٩٣١ وأخرج أول أفلامه القصيرة عام ١٩٥٣ ، ويبلغ عددها ٤٢ فيلما للسينما والتلفزيون والفيديو و " وأسطورة القديس الثمل : هو فيلمه الروائى الثانى عشر بعد " توقف الزمن " ٥٩ ، و " الوظيفة " ٦١ ، و " الخطيبة " ٦٣ و " جاء رجل " ٦٥ ، و " يوم محدد " ٦٩ ، و " المتعافون " ٦٩ ، و " أثناء الصيف " ٧١ ، و " الظروف " ١٩٧٤ ، و " شجرة الأحذية الخشبية " ٧٨ ، و " السائرون قدما " ٨٣ ، ثم " العمر الطويل للسيدة " ٨٧ .

وقد سبق أن فاز أولى بالجائزة الكبرى (السعفة الذهبية) فى مهرجان كان سنة ١٩٧٨ عن فيلمه " شجرة الأحذية الخشبية " ، كما فاز عن نفس الفيلم بجائزة الأوسكار لأحسن فيلم ناطق بغير الإنجليزية عام ٧٩ ، وفاز بالأسد الفضى فى مهرجان فينسيا ٨٧ لأحسن إخراج عن فيلم " العمر الطويل للسيدة " . ويختلف " أسطورة القديس الثمل " الذى تكلف ٥ مليون دولار ، وهى ميزانية عادية بالنسبة للأفلام الإيطالية ، عن أفلام أولى التى سبقته من حيث إنه أول فيلم من أخراجه يستند على قصة أدبية ، وهى قصة الأديب النمساوى جوزيف روث الذى عاش فى باريس وتوفى فيها قبل الحرب العالمية الثانية .

يقول أولمى فى حديث إلى مجلة " سينما " الإيطالية فى الثانى من أبريل سنة ٨٨ " لم يسبق لى أن صنعت فيلما يستند إلى كتاب لأننى لا أريد أن أشعر أننى مقيد على نحو ما بعمل تم وجوده بالفعل ، ولكنى عندما قرأت كتاب روث شعرت بشئ غريب ، فعندما انتهيت من القراءة لم يعد روث موجودا . وفى اعتقادى أن هذا هو أجمل ما يمكن أن يحدث لمؤلف ، أعنى أن يختفى المؤلف وتحل محلة القيمة الشعرية لعمله . معنى هذا أن كل هذا الشعر أصبح جزءا من روح القارئ "

ويستطرد أولمى فى تعبيره البليغ عن العلاقة بين السينما والأدب " وعلى هذا أجد نفسى الآن فى هذا الوضع الغريب ، أننى أصنع فيلما من أفلامى ولكنه ولد فى قلب مؤلف آخر ، وهذا الشعور على أية حال لا يمرضنى ، وإنما هو على نحو ما " لعبة ممتعة " ففى كل مرة أصور فيها مشهداً أو لقطة من الفيلم أشعر أننى أعطى روث بعضاً مما أعطانى " . وقد اشترك أولمى فى كتابة السيناريو والحوار مع توليوكيش ، وقام بعمل المونتاج إلى جانب الإخراج ، واختار موسيقى الفيلم من مؤلفات إيجور سترافينسكى ، وأسند تمثيل الدور الأول إلى الممثل النمسوى الأصل روتجر هارو الذى قام بأعظم أدواره .

ورؤية أولمى للحياة والعالم التى بلغ الذروة فى التعبير عنها فى هذا الفيلم رؤية دينية يعبر عنها بأسلوب واقعى شعرى متميز . والرؤية الدينية عند أولمى لا تعنى أنه يصنع ما يسمى فى هوليود بالأفلام الدينية ؛ أى المأخوذة عن قصص الكتاب المقدس عند المسيحيين ، ولا تعنى أنه يصنع الأفلام التبشيرية التى تدعو الناس إلى الدخول فى هذا الدين مثل تلك التى تروج لها بعض الكنائس فى أفريقيا ، وإنما الرؤية الدينية عند أولمى تعنى التعبير عن تيار أساسى من تيارات الثقافة الوطنية الإيطالية التى ينتمى إليها ، وهو التيار الكاثوليكى .

تدور أحداث الفيلم فى باريس الثلاثينيات حيث يرقد تحت الجسور عشرات السكارى والذين بلا مأوى . وعن واحد من هؤلاء البؤساء يتحدث الفيلم . إنه اندراس كارتاك الذى يقع عليه اختيار رجل أنيق ذات صباح من يوم أربعاء ليعطيه مائتى فرنك ، وكانت ثروة فى ذلك الوقت ، على شرط واحد أن يعد بإعادتها إليه أمام كنيسة القديس تريز يوم الأحد القادم .

وعبر أسبوعين ونصف من الأربعاء إلى الأحد الثالث تتوالى المعجزات فى حياة اندراس ؛ فالمائتى فرنك تجعله يستحم ويحلق ويرتدى ثوبا لائقا ويعيش حياة البشر العاديين ، بل ويشرب الخمر ويمارس الجنس أيضًا ، ولكنه يريد أن يفى بوعده ، فإذا فى الوقت المناسب برجل كريم يعرض عليه العمل ويعطيه مائتى فرنك . ويهرع اندراس إلى الكنيسة فى الموعد ، ولكن الرجل لا يأتى وبدلاً منه يجد كارولين المرأة التى قتل أحد الرجال بسببها ، ففصل من عمله كعامل مناجم فى صقلية ، وسجن . وعندما يأتى الأحد التالى يكون اندراس قد أفلس ثانية ولكنه فى الوقت المناسب يعثر على صديق قديم من أصدقاء الطفولة أصبح ملاكما ثريا يعطية كل ما يريد ، ومرة أخرى لا يظهر الرجل الكريم فى موعده ، ويعيش اندراس قصة حب عابرة مع راقصة ملاهى تسرقه فى الليل ، ولكنه عندما يقوم من النوم صباح الأحد الثالث يجدها لم تعرف الطريق إلى مائتى فرنك فى المحفظة .

ومرة أخرى نرى المشهد الأول من الفيلم والرجل يعطيه المائتى فرنك بحيث يبدو الفيلم كله أقرب إلى حلم اليقظة ، ويعود اندراس إلى الحياة تحت الجسر ، حيث يموت فى هدوء بعد أن حلقت روحه بعيدا مع القديسة تريز أسبوعين ونصف أسبوع .

وقد يبدو الفيلم من قراءة تحليل السيناريو أنه مجرد مليودراما تؤكد ضعف وتنفى عنه إرادته وقدرته على اختيار أى شئ . ولكن الفن لم ولن يكون أبداً الحدوتة ، إنما الشكل الفنى التى تصاغ فيه الحدوتة ، والذى يعبر عن رؤية الفنان ؛ فأنت لا تستطيع القول بأن عطيل شكسبير هى قصة رجل شك فى زوجته فقتلها ظلما ، وإلا تكون قد نسفت التراجيديا الشكسبيرية من أساسها ؛ لأن العمل الفنى هو الكل وهو كل جزء من الكل فى وقت معا ، وكما أن عطيل هى كل كلمة فى عطيل ، كذلك أسطورة القديس الثمل هو كل لقطة وطريقة صياغة هذه اللقطة من زاوية وضوء وحجم المنظر إلى آخره والعلاقة بين كل لقطة وبين ما سبقها من لقطات وما يلحق بها .

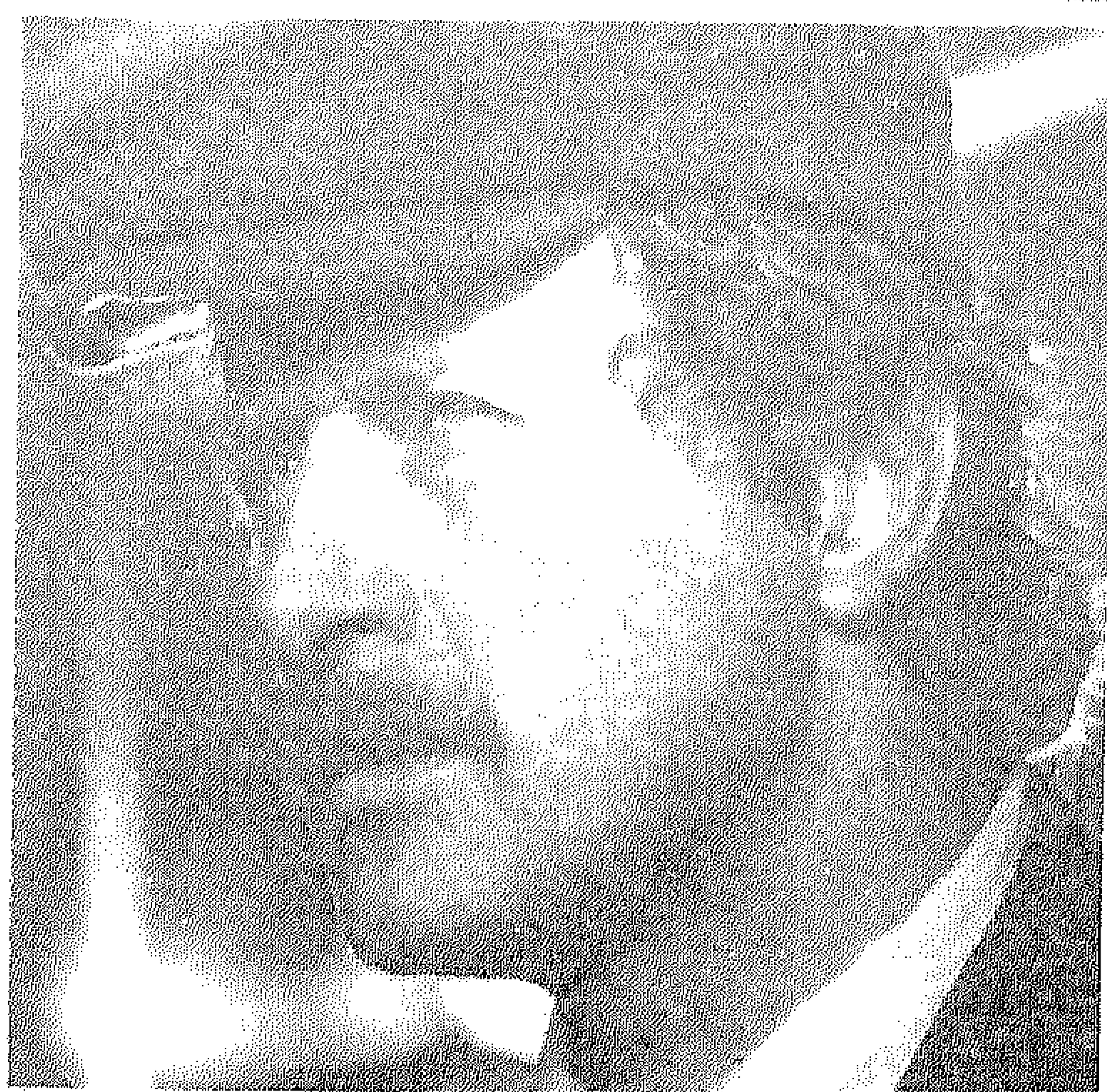
الأسلوب الواقعى الشعرى فى فيلم أولمى ، والاستخدام الدقيق لموسيقى سترافنسكى ، ولحجم المنظر الكبير ، والتدفق السلس للأحداث غير المنطقية من الناحية العقلية ، ودخول الماضى إلى الحاضر فى لقطات سريعة لا تستغرق أكثر من

ثوان معدودة كل هذا يجعل من فيلم أولى تعبير عن حاجة البشر فى كل الأزمنة وفى كل العصور إلى الإيمان بالمعجزات ، أو بالأحرى إلى أمل فى الخروج من المأزق مهما كانت وطأتها شديدة ، وليس تعبيرا عن ضعف الإنسان وانعدام إرادته وقدرته على الاختيار . إنه لا يناقش ذلك ، وإنما يعبر عن احتياج إنسانى مهما كانت درجة إيمان المشاهد بقدرة الإنسان على الاختيار ، ومهما كانت صلابة أرادتة فى مواجهة الحياة .

إن " أسطورة القديس الثمل " عمل فنى جميل يبعث على الأمل فى عصر تتلاحق فيه الظلمات والمظالم ، ويعبر عن الجوهر الحقيقى لكل الأديان ، عن الإنسان الذى لن يعرف أبداً كل ما بين السماء والأرض .



ايرمانو أولمن



اسطورة القديس الثمل



مسـرحيات

تولستوى

شمس الليل

وعندما بلغ مهرجان ١٩٩٠ منتصفه ، بلغ ذروته فى نفس الوقت بعرض الفيلم الإيطالى " شمس الليل " للأخوين باولو وفيتوريو تافيانى خارج المسابقة .

وقرار عرض هذا الفيلم خارج المسابقة قرار صحيح تماما ليس لفوز الأخوين من قبل بجائزة المهرجان الكبرى عام ١٩٧٧ ، وبجائزة لجنة التحكيم عام ١٩٨١ ، وإنما أيضًا لأن الفيلم بالفعل خارج كل المنافسات مثل فيلم كيروساوا . باولو وفيتوريو تافيانى فى فيلمهما هذا وهو الروائى الثانى عشر فى ١٨ سنة منذ عام ١٩٦٢ يحققان عملا فنيا من ذلك الطراز من الأعمال الفنية الذى من شأنها تغيير حياة مشاهديها ، وأقصى ما يطمح إليه الفن أن يؤثر فى الناس إلى هذه الدرجة .

وكما يستوحى الفنان من الواقع ، يستوحى من الأعمال الأخرى ، وقد استوحى الأخوان تافيانى " شمس الليل " من مسرحية تولستوى " الأب سيرجيو " بكل معنى الكلمة ؛ فالفيلم لى " أعداد" للمسرحية ، ولا يرجع ذلك تغيير زمن الأحداث من القرن التاسع عشر إلى القرن الثامن عشر ، ولا إلى تغيير مكان الأحداث من روسيا إلى إيطاليا وبالتحديد نابولى فى عصر شارل الثالث ، وإنما أساسا لأنهما يعبران فيه عن رؤيتها الخاصة للحياة والعالم ، كما يعبران عن فهمهما العميق للأدب تولستوى وحياته أيضًا ، فالفيلم على نحو ما فيه جوهر حياة وفلسفة الكاتب الروسى الكبير .

لقد سبق إنتاج عدة أفلام عن هذه المسرحية لعل أشهرها الفيلم الروسى الصامت إخراج جاكوب بروتوزانوف عام ١٩١٨ ، والفيلم الفرنسى إخراج لوسين جاسنبر – رايموند عام ١٩٤٥ ، والفيلم الروسى الذى أخرجه ايجور تالانكين عام ١٩٧٨ ، وكانت

كل هـذه الأفـلام تحمـل عنوان المسرحيـة ، أما الفيلـم الإيطالى فيغير العنـوان إلى " شمس الليل " لأنه كما نقول ليس مجرد " أعداء " للمسرحية فى فيلم آخر . إنه تحفة صوفية تأتى فى موعدها عام ١٩٩٠ حيث تثبت كل الأنظمة التى صنعها الإنسان فشلها فى تحقيق سعادته على الأرض ، وعلينا أن نحذر فى الحديث عن الصوفية هنا ، فهى ليست العزلة عن الحياة ، وإنما هى عمق أعماق الحياة .

وليس من الغريب أن يأتى هذا العمل من إيطاليا بالمعنى الثقافى ، لا الجغرافى ، فهى البؤرة الروحية والفكرية للحضارة الغربية حيث يوجد الفاتيكان ، وحيث يوجد أكبر حزب شيوعى فى أوربا فى نفس الوقت . وقد سبق إخراج العديد من الأفلام الإيطالية عن حياة القديسين والشهداء ، ولكن " شمس الليل " يتحرر من تناول حياة قديس حقيقى ؛ فالأبن سيرجيو شخصية درامية فى مسرحية ، وكانت بعض الأفلام الإيطالية التى تناولت حياة القديسين والشهداء أفلام صوفية ، ولكن أى منها ليس صوفيا مثل هذا الفيلم .

" شمس الليل " نموذج فذ للالتحام العضوى الكامل بين الشكل الفنى والمضمون الفكرى ، كما أنه نموذج فذ للأسلوب السينمائى البصرى - السمعى الخالص والخاص الذى لا يشبه أى أسلوب ، ولا يحيل المشاهد إلى أى فيلم سبق أن شاهده ، ولا حتى من إخراج الأخوين تافيانى ذاتهما . كل مشهد ، وكل لقطة ، فى هذا الفيلم مدروسة على نحو دقيق غاية الدقة ، ولا توجد ثانية واحدة زائدة ، أو ناقصة . ويحتاج تحليل البناء الدرامى ، والبناء البصرى ، والبناء السمعى ، والتكامل بين هذه البنيات فى التعبير عن رؤية الفيلم إلى دراسة مطولة . إننا إزاء عمل فنى جدير بأن يدرس فى كل معاهد وكليات السينما والفنون فى كل العالم .

لقد سبق وعبر كاتبنا الكبير نجيب محفوظ فى روايته " قلب الليل " عن حيرة الإنسان المعاصر بين مدارس الفكر الإنسانى المختلفة ، وبين هذه المدارس وبين الفكر الدينى من ناحية أخرى ، ولكن بقدر ما كانت " قلب الليل " أقرب إلى العمل الهندسى الذى يخلو من التوهج الروحى ، بقدر ما يتوهج الفيلم الإيطالى فى تعبيره عن شمس الليل التى تشرق داخل الإنسان فيعرف أن الطريق إلى الحقيقة هو الطريق إلى

الله سبحانه وتعالى . أو بعبارة أخرى أن الصوفية الحقيقية هى الإدراك العميق لمعنى الحياة ، وهى صوفية أقرب إلى الإسلام منها إلى المسيحية .

فى نهاية " شمس الليل " يحاول سيرجيو الانتحار عقابا لنفسه عن الخطيئة ، فيوثق يديه ويهبط تحت الماء ، ولكنه سرعان ما يقاوم الموت بيد واحدة ، ثم بيديه معا ويخرج إلى حيث صديقيه الفلاح العجوز وزوجته اللذين طلبا منه ذات يوم أن يدعو لهما فى خلوته أن يموتا معا ، كما عاشا معا . وهناك يعلم سيرجيو من أولادهما أنهما ماتا معا بالفعل ، فيجلس بين القبرين ، ويبكى قبل أن يهيم على وجهه فى الطبيعة . وهذه النهاية تكثف رؤية الأخوين تافيانى ، فالمشاهد يتساءل السؤال / الإجابة : أيهما القديس : سيرجيو الذى اعتزل الحياة ، أم هذا الفلاح الذى عاش حياته يزرع الأرض ويصنع الحياة . سيرجيو الذى اعتزل المرأة ، وأفقر الحياة بعقمه الإرادى ، أم الفلاح الذى أحب زوجته ، وأخصب الحياة بأولادهما ، فاستجاب الله سبحانه وتعالى لهما ، فماتا معا ، كما طلبا بكل إرادتهما .

فى منتصف الفيلم تماما ، وبعد عامين من العزلة وسط الطبيعة أعلى الجبل يلتقى سيرجيو بهذين الفلاحين عندما يطلبان منه أن يدعو لهما بالموت معا . وعند الوداع يقول له الفلاح أرجو أن تكون أيامك القادمة جميلة ، وتواصل الفلاحة وأتمنى لك أن ترى الشمس دائما ، حتى فى الليل . وعنوان الفيلم الإيطالى " الشمس حتى فى الليل " غير أن العنوان الإنجليزى أكثر إيجازا " شمس الليل " .

يتكون البناء الدرامى للفيلم من مقدمة وأربع حركات وخاتمة . فى المقدمة نرى سيرجيو وهو فى الثامنة من عمره فى مشهد / مفتاح لكل الفيلم يأتى بعد العناوين ، وقبل عنوان الفيلم . فى هذا المشهد نراه يقف تحت شجرة مزهرة ، ويتمنى من الله سبحانه وتعالى أن يسقط إحدى أوراق الزهور فى يده ، وبعد لحظات تسقط الورقة فى يده بالفعل . فيقول شكراً . يقبض على الورقة بين أصابعه ويقول شكراً .

أما الحركة الأولى فتبدأ مع شارل الثالث وهو يكتشف أن الضابط سيرجيو ما هو فى لعب الورق ، فيطلب اللعب معه ، وفى أثناء اللعب يتحدث سيرجيو عن لقائه الأول مع شارل وهو فى الثامنة من عمره ، ويتجسد أمامنا المشهد ، وعندما ينتهى

اللعب بانتصار سيرجيو يقر شارل بالهزيمة ، ولكنه يقول " فى ذهنى فكرة " ، وهذه الفكرة الواضحة فى المسرحية ، والملتبسة عن عمد فى الفيلم أن شارل ينتقم من اللاعب الذى هزمه بدفعة إلى الزواج من إحدى عشيقاته .

وننتقل إلى الاستعدادات لزفاف سيرجيو وكرستينا ، وعندما تعترف له بأنها كانت على علاقة مع شارل ، يترك كل شئ ويغادر المنزل . وفى الساحة يصفع سيرجيو الحوذى الذى يقود عربته ، ثم يعود ويعتذر إليه . ويتكرر المشهد / المفتاح فى خاتمة الحركة عندما يتمنى سيرجيو سقوط ورقة الزهر ، فلا تسقط . ويختفى سيرجيو ، وتبحث عنه أمه ، فلا تجده .

فى الحقل نرى سيرجيو يعمل بيديه مع الفلاح وزوجته الفلاحة ، وتتحدث أخته إلى أمه قائلة إنه قرر الذهاب إلى الدير ، فتقول الأم إنها تعرف السبب ، فى إشارة إلى مشكلته مع كرستينا ، ولكن الأخت تقول إنه ليس السبب الوحيد . وهنا نعود إلى سن الثامنة مرة أخرى وسيرجيو ينثر أوراق الزهور فى الطريق مع أخته أمام موكب دينى .

وتبدأ الحركة الثانية والأخت تقرأ خطابا من أخيها ندرك منه مرور ثلاث سنوات على وجوده فى الدير . ويحل موعد الصلاة الأولى التى يديرها ، فيجد بين المصلين كرستينا ، ويشعر أن الكنيسة لن تحقق له ما يريد ، فيصعد إلى العزلة الكاملة فى أعلى الجبل ، وبعد عامين يلتقى بالفلاح والفلاحة مرة أخرى وينتصف الفيلم كما ذكرنا .

وفى الحركة الثالثة نرى امرأة لاهية من الأرستقراطية تراهن على إغراء سيرجيو ، فتذهب إليه فى الليل ، ورغم أنها تخسر الرهان ، وتعترف به أمامه ، إلا أنه يعترف لها أنه المخطىء لأنه لم ينقطع عن التفكير فيها منذ أن دخلت صومعته . ويعاقب سيرجيو نفسه بقطع أحد أصابعه ، أما هى فتعاقب نفسها بالسير حافية وراء عربتها عندما يأتى أصدقاؤها للعودة بها .

وتبدأ الحركة الرابعة والأخيرة بنجاح سيرجيو فى شفاء صبى من البكم . إنه لم يقل إلا ماء كالخراف ، ولكن أصحاب الحاجات سرعان ما يزحفون بالعشرات

إلى " القديس " أما الكنيسة ، فقد قررت تحويل الصومعة إلى مؤسسة فيما يصفه سيرجيو فى الحوار بأن له مهمة ، ولكنها تحولت إلى تجارة .

وفى حوار مع أحد فرسان القصر يقول له الفارس المرء هنا يكون أقرب إلى الله سبحانه وتعالى ، فيرد سيرجيو إن الطريق إلى الله سبحانه وتعالى هو طريق البحث عن الحقيقة . وتأتيه ما تبدأ المراهقة الشيطانية التى تتمكن من أغوائه ، فيحاول الانتحار ، ثم تأتى خاتمة الفيلم عندما يعرف أن صديقيه الفلاح والفلاحة قد ماتا كما طلبا .

ويتكامل البناء البصرى - السمعى مع هذا البناء الدرامى فى التعبير عن رؤية الأخوين تافيانى . فالطبيعة منذ البداية إلى النهاية هى البطل الأول ، هى الأصل ، وبينما تتحرك الكاميرا فى الحركة الأولى ، وسيرجيو يعيش الحياة ، تكاد تتوقف فى الحركة الثانية ، وتتوقف تماما فى الحركتين الثالثة والرابعة ، إذ يقتصر التعبير البصرى على المونتاج . ومع حركات الكاميرا المدروسة (الكاميرا تتحرك نحوه وأم كرستينا تتقدم إليه ، بينما تتراجع وهو يتقدم نحو أمه ، وهى نفس الحركة التى نراها وهو يتقدم نحوها فى طفولته) تبدو ذات الدراسة فى الضوء من النور الساطع إلى الظلام ، وكرستينا تعترف إليه ، ثم إلى الليل القاتم وهو يعتزل ، ثم إلى النور مرة أخرى فى النهاية . ولابد هنا من تقدير عبقرية مدير التصوير جوزيبى لانزى .

وتكوين الكادر فضلا عن الاتساق والتوازن الكلاسيكى الذى يذكرنا بروائع الرسم الإيطالى ، وقد صور الفيلم فى نفس المواقع التى كان يستوحى منها ليوناردو دافنشى لوحاته ، يتميز بالدقة فى استخدام أحجام اللقطات ؛ فأغلب الفيلم لقطات متوسطة وعامة تثير التأملات الذهبية التى يستهدفها الفنانين صانعا الفيلم . وغلبة هذه الأحكام تضاعف من أثير الأحجام الكبيرة (الكلوز أ ب) القليلة التى تأتى فى لحظات الذروة ، وعلى سبيل المثال عندما يبدأ فى التململ من العزلة قبل أن تأتيه المرأة الأرستقراطية فى الليل .

وشريط الصوت ، بمؤثراته ، وموسيقى نيكولا بافيانى المستخدمة بحذر فى موضعها ثم بلحظات الصمت ، والصمت هو أبلغ تعبير عن العزلة ، من أحسن

ما عرفت السينما . وهناك مشهد صوتى دخل تاريخ السينما مع عرض هذا الفيلم ، وهو المشهد الذى يقاوم فيه سيرجيو إغواء المرأة الأرستقراطية . إنها تمشط شعرها بفرشاة ، وهو يستمع إلى صوت تمشيط الشعر ، وبينهما حاجز من الخشب ، فيطلب من الله سبحانه وتعالى أن يسمعه صوت قطرات المطر حتى يقاوم الإغواء فيرتفع صوت المطر ، ثم يعود فيخفت ليرتفع صوت تمشيط الشعر .





لقطتان من فيلم « شمس الليل »

فون كلايست

أمير هامبورج

تميز الاشتراك الإيطالى فى مسابقة مهرجان كان ١٩٩٧ (فيلمان طويلان وفيلمان قصيران) ففى مسابقة الأفلام الطويلة أحدث أفلام فرانشكو روزى من كبار مخرجى الخمسينات ، وأحدث أفلام ماركو بيلوكيو من كبار مخرجى الستينيات " أمير هامبورج " عن مسرحية " الأمير فردريك فون هامبورج " للكاتب الألمانى هاينريش فون كلايست (١٧٧٧ - ١٨١١) .

بعد ثلاثة أفلام قصيرة أخرجها عامى ١٩٦١ و ١٩٦٢ عرف العالم ماركو بيلوكيو الذى ولد عام ١٩٣٩ ودرس الأدب فى ميلانو والسينما فى روما فى فيلمه التمثيلى الطويل الأول " الأيدى فى الجيوب " عام ١٩٦٥ ، والذى جعله من أعلام جيل الستينيات الذين يجددون فى السينما شكلا ومضمونا ، وتأكد ذلك عندما اشترك فى إخراج فيلم من خمسة أجزاء مع بازولينى وبيرتولوتشى وكارلو ليزانى وجان لوك جودار وهو فيلم " الحب والغضب " عام ١٩٦٩ فى أعقاب ما عرف باسم ثورة الشباب فى أوربا وأمريكا والعالم عام ١٩٦٨ ، وكان عنوان الجزء الذى أخرجه بيلوكيو " هيا نأخذها " أخرج بيلوكيو ٢٢ فيلما منذ عام ١٩٦١ منها ٦ أفلام تمثيلية قصيرة ، وفيلمين تسجيليين ، و ١٤ فيلمًا تمثيليًا طويلاً من أهمها " باسم الأب " ١٩٧١ ، و " أمسك الوحش على الصفحة الأولى " ١٩٧٢ ، و " قفزة فى الفراغ " ١٩٨٠ ، و " الفم والعيون " ١٩٨٢ ، و الإدانة " ١٩٩١ ، و " حلم الفراشة " ١٩٩٤ . ومن بين أفلام بيلوكيو " طائر البحر " عن مسرحية تشيكوف عام ١٩٧٧ ، و " هنرى الرابع " عن مسرحية بيرانديللو عام ١٩٨٣ ، ثم يأتى فيلمه الثالث والعشرين الخامس عشر

التمثيلي الطويل عن مسرحية هاينريش فون كلايست . وبالطبع فالسؤال الأول الذى يطرح نفسه بعد مشاهدة الفيلم لماذا اختار بيلوكيو هذه المسرحية بالذات ليخرجها فى هذا الوقت بالذات بعد ما يقرب من مائتى عام على كتابتها .

ويقول مؤرخ الأدب الألمانى كورت روتمان فى كتابه « تاريخ الأدب الألمانى » ترجمة سليمان عواد (بيروت ١٩٨٩) أن كلايست " اختار لنفسه طريقًا خاصًا بين الكلاسيكية والرومانسية . لقد بقى طيلة حياته القصيرة مغمورا ووضع فى الرابعة والثلاثين بنفسه حداً لحياته المليئة بالعذاب ، وبقيت أعماله منسية إلى أن اكتشفت أهميتها فى القرن العشرين " . ويقول روتمان " بدأ كلايست حياته كضابط فى الجيش لكنه سرعان ما ترك حياة الجندية ليتفرغ إلى دراسة العلوم الإنسانية ، لكنه أصيب بصدمة حادة عندما التقى الفيلسوف كانط وأساء فهم نظريته القائلة بضرورة التمييز أولاً بين الشئ بحد ذاته وبين شكله الظاهر كشرط مسبق لفهم الفكرة الأساسية القائلة بأن الإنسان غير قادر على التمييز بين الحقيقة والوهم ، أى رؤية الأشياء خلافًا لما هى عليه فى الحقيقة ، وهنا قال كلايست إنه لا يمكن إذا التغلب على هذا الإرباك الناجم عن وجود الوهم فى كل الأشياء إلا من خلال التصرف الحالم غير المدرك النابع من المشاعر الغريزية " .

يرى روتمان " إن هذه المشكلة التى تتمثل فى خداع المظهر ومحاولة الاقتراب من الحقيقة عن طريق الخيال هى النقطة المحورية فى أعمال كلايست الأدبية " . ويقول " فى مسرحية " الأمير فردريك فون هامبورج " نجد أن المشاعر هى التى تتحكم فى إرادة الأمير الذى كان سارحًا فى أفكارة بعد حلم جميل صبيحة يوم المعركة ضد العدو ، ولاينتبه إلى التعليمات التى أعطيت له عن كيفية خوض المعركة . فيقود جنوده " تلبية لنداء القلب " متسرعا فى إحراز النصر ، وتكون النتيجة أن يحقق نصراً جزئياً فقط . عندها يصر كبير الأمراء على سوقه أمام محكمة عسكرية قائلا " لابد من طاعة القانون " ، وعند الوطن لا يمكن أن يكون الأمر سيان " أن سادت الأهواء أو ساد القانون " . ويحكم على فردريك بالموت لكنه ينظر إلى الأمر على أنه مجرد شكليات ، ويتصرف بشكل يجعل من المستحيل على كبير الأمراء أن يصدر عفوا بحقه (لأن العفو يشترط الاعتراف بسيادة القانون أولاً) . وعندما تدق ساعة الحقيقة يدب الخوف

فى قلب فردريك ويصبح على استعداد للتضحية بكرامته مقابل الحياة عندما يتدخل كبير الأمراء تاركا له حرية الخيار بين الحياة والموت قائلاً :

أسمى مشاعر الإكبار والاحترام ..

أحمل فى أعماقى لعواطفك

إن كان بوسعك أن ترى ظلماً فى القرار

فأنا أتراجع عنه ولك حرية الاختيار .

وعندما يصبح القرار فى يده ، يتغلب فردريك على خوفه من الموت بقوة الفضيلة والأخلاق ، وكان ذلك بمثابة اعتراف صريح بسلطة القانون ، وهذا ما جعل العفو عنه أمراً ممكناً . وبعد المصالحة يصبح كبير الأمراء على استعداد للاعتراف بالانفعالات الداخلية عند الفرد شريطة أن يكون الفرق واضحا بين الأهواء والإدراك الواعى ويساعد فردريك فى تحقيق حلمه ويوافق على زواجه من الأميرة ناتالى .

فى النشرة الرسمية عن فيلم " أمير هامبورج " يقول بيلوكيو : " من الصعب إيضاح لماذا يصنع مخرج سينمائى فيلماً عن " أمير هامبورج " اليوم . إننا نعيش فى مجتمع تكشف فيه عين التلفزيون كل أبعاد حياتنا . لم تعد هناك قيمة لحياتنا الخاصة ، وأصبح هناك نوع من المرض يدفع كل شئ ليكون عامًا ، واستعراضيًا ومعروضًا . ولكن هذه العين المجردة التى تدعى رؤية كل شئ باسم الحرية ترى فقط المظاهر السطحية للحقيقة الإنسانية ، وربما لهذا الغرض اخترت " أمير هامبورج " لأن بطلى يمنحنى الفرصة حتى أرى ما وراء المظاهر . إنه يعيش بين النوم واليقظة ، ومثل كل بطل رومانتيكى كان لابد أن يموت " .

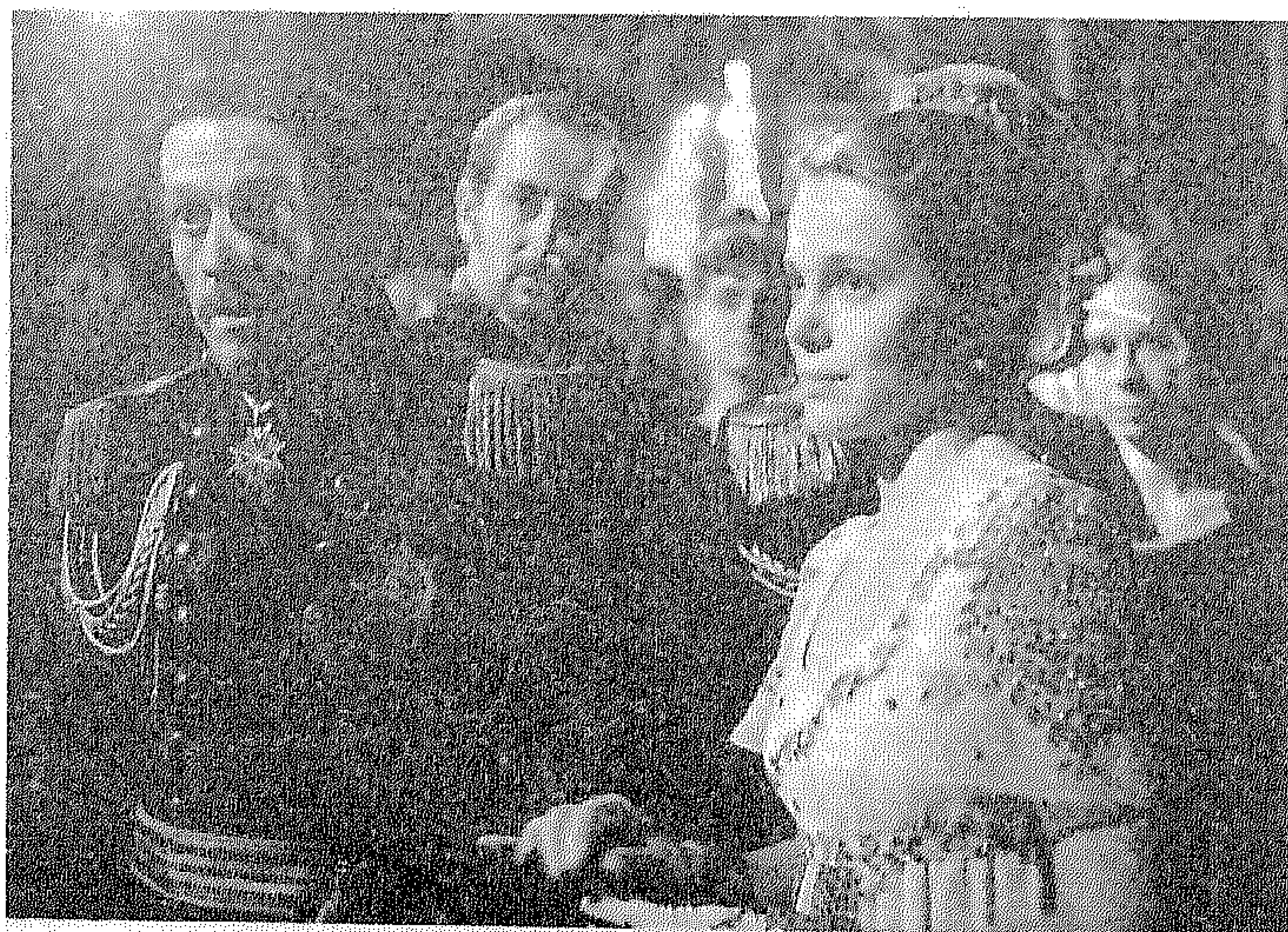
كانت المسرحية التى كتبها كلايست قبل أن يقضى على حياته أقرب إلى سيرة ذاتية فالبطل ضابط فى الجيش وقد بدأ الكاتب حياته ضابطًا كما ذكرنا ، ويعانى حيرة الإنسان بين الحياة والموت والحقيقة والوهم والفضيلة والرذيلة . ويلتزم فيلم بيلوكيو المسرحية ويؤكد على اعتبارها سيرة ذاتية للكاتب حتى إنه يغير من النهاية "السعيدة" ويجعل البطل يفضل الموت على التمسك بالحياة من دون الأخلاق أو بالأحرى يجعل البطل كما يقول فى بيانه عن الفيلم بين النوم واليقظة .

يتم التعبير سينمائياً عن هذا المعنى من خلال مشهد البداية حيث نرى البطل فى حديقة كبيرة فى الليل يتحرك بين الأشجار والطرق الملتوية ويتم استخدام المزج بين اللقطات ، وتكرار نفس المشهد فى النهاية ، ثم تجسيد نهاية المسرحية بعد ذلك فى مشهد بين الحقيقة والخيال ، ولكن مشهد البداية الذى يتكرر فى النهاية أو يصنع النهاية الأولى يكاد يكون المشهد السينمائى الوحيد فى الفيلم حيث يغلب الطابع المسرحى على المشاهد الأخرى بقصد إثارة عقل المتفرج وليس عواطفه . ويبرع مدير التصوير الكبير جوزيبى لانسى فى إضاءه العديد من اللقطات من وحى لوحات كبار الفنانين فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر (عصر كلايست) ولكن هذه اللقطات تبدو مرسومة رغم جمالها .

هذه هى المرة الثانية التى يعود فيها مخرج من جيل الستينيات إلى أعمال كلايست بعد " قصة المركيزة فون زو " التى أخرجها زريك رومير ، ويبدو من خلال الفيلمين أن جيل الستينيات الذى قاد " الثورة " فى شبابه يعود إلى القضايا الإنسانية الكبرى فى خريف العمر ، ويتأمل الحياة من موقع جديد بين الكلاسيكية والرومانسية .



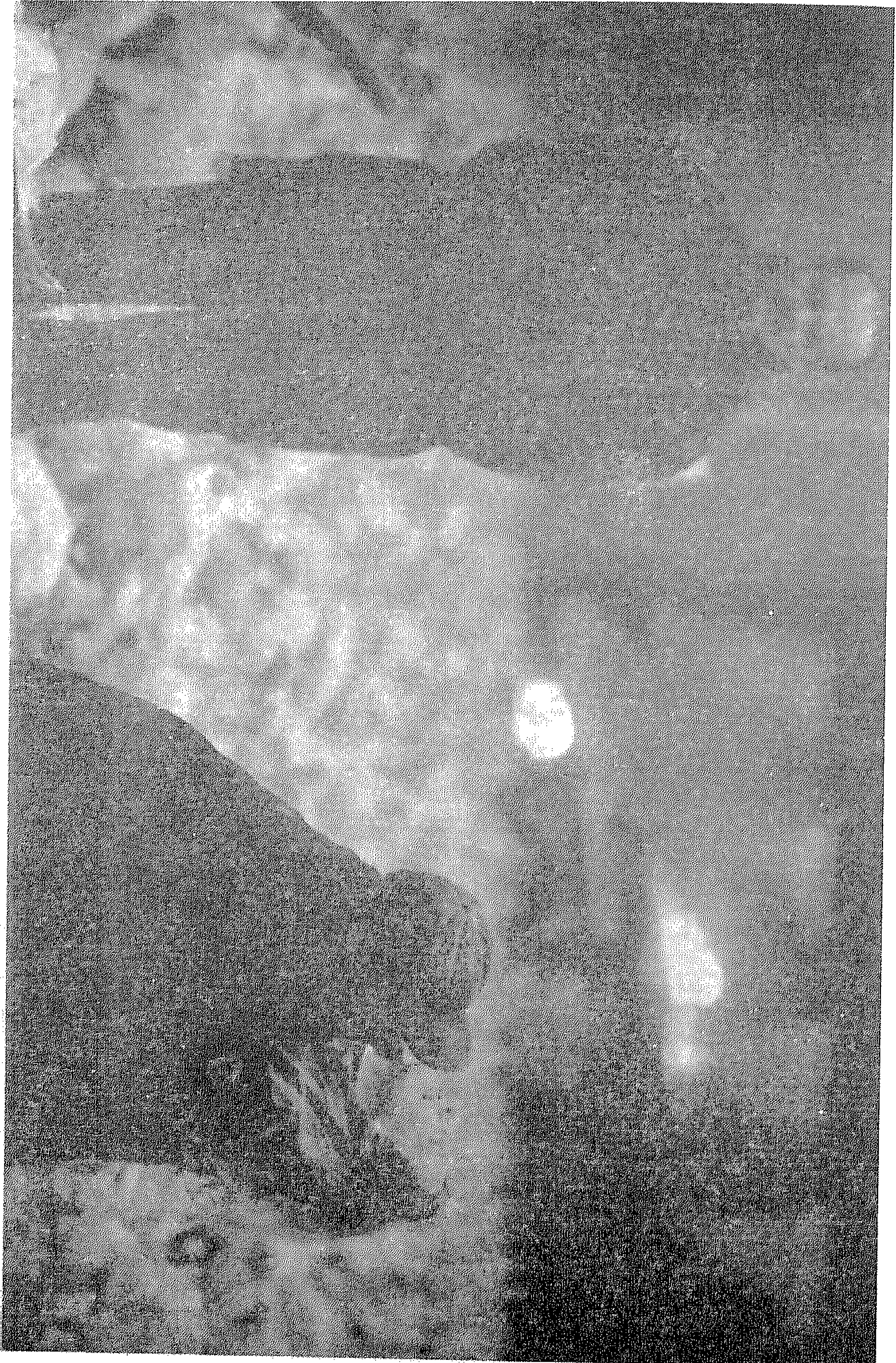
ماركو بيلوكيو



لقطة من فيلم « أمير هامبورج »



لقطة من فيلم « أمير هامبورج »



«أمير هامبورج»

آرثر ميللر

المحنة

شهد مهرجان برلين الدولى عام ١٩٩٧ العرض العالمى الأول للفيلم الأمريكى « المحنة » إخراج نيكولاس هيتنر عن مسرحية أرثر ميللر التى كتب لها السيناريو بنفسه . كان الفيلم قد عرض فى الولايات المتحدة عام ١٩٩٦ ، ورشح لجائزة أوسكار واحدة عام ١٩٩٧ ، وهى أوسكارأحسن سيناريو معد عن أصل أدبى ، ولكن الكاتب الكبير لم يفز بالجائزة رغم أن هذا السيناريو أول سيناريو يكتبه عن إحدى مسرحياته بعد أن تجاوز الثمانين (ولد عام ١٩١٥) ، أو بالأحرى لم تفز الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية التى تنظم جوائز الأوسكار بأن يصبح ميللر من بين الفائزين بالأوسكار .

فكر أرثر ميللر فى كتابة المسرحية لأول مرة عام ١٩٣٨ مع بدء أعمال « لجنة النشاط المعادى لأمريكا » في الكونجرس الأمريكى [1] والتى استمرت حتى عام ١٩٦٨ ثم تغير اسمها عام ١٩٦٩ إلى « لجنة الأمن الداخلى » ، ولكن ميللر لم يكتب المسرحية إلا عام ١٩٥٣ فى ذروة العقد الذى شهد تحول اللجنة برئاسة السيناتور ماكارثى إلى لجنة إرهابية تهدد المئات من الكتاب والفنانين فى أمريكا بالسجن والحرمان من العمل أو من السفر أو من كليهما بتهمة «الشيوعية» (١٩٤٦- ١٩٥٦) . وقد استدعى ميللر للتحقيق أمام اللجنة عام ١٩٥٦ ، واتهم بإهانة الكونجرس ، ولكنه رفع دعوى قضائية ، وكسب الدعوى عام ١٩٥٨ .

عاد ميللر إلى واقعة حقيقية حدثت فى قرية سالم بولاية ماساشو ستش الأمريكية أواخر القرن السابع ليتحدث عن الحاضر عام ١٩٥٣ ، وعاد نيكولاس هيتنر فى فيلمه

إلى المسرحية عام ١٩٩٦ ليتحدث عن الحاضر بدوره . فالمسرحية ، وكذلك الفيلم عن استخدام الدين فى عالم الدنيا ، أى فى الصراعات السياسية والاجتماعية ، وقد شهد تاريخ الإنسانية فترات كثيرة وحروب عديدة استخدم فيها الدين فى تلك الصراعات ، ويشهد العالم المعاصر ، وخاصة منذ بداية العقد العاشر والأخير من القرن العشرين الميلادى فترة أخرى من هذه الفترات ، ومع إعادة رسم خريطة الدنيا السياسية بعد سقوط النظم الشيوعية فى روسيا وشرق أوربا .

أرثر ميللر من كبار كتاب المسرح فى أمريكا والعالم فى القرن العشرين ، ومسرحياته هى « المحظوظ » ١٩٤٤ ، « الكل أبنائى » ١٩٤٧ ، « وفاة بائع متجول » ١٩٤٩ ، « المحنة » ١٩٥٣ ، « ذكرى يومى اثنين » ١٩٥٥ ، « مشهد من الجسر » ١٩٥٦ ، « بعد السقوط » و« حدث فى فيشى » ١٩٦٤ ، « الثمن » ١٩٦٨ ، « الزمن الأمريكى » ١٩٨٠ ، « مصرع مورجان » ١٩٩١ ، « الأمريكى الأخير » ١٩٩٣ ، « الزجاج المكسور » ١٩٩٤ ، وهناك إشارة إلى مسرحية لم تطبع فى التحقيق الذى جرى معه بواسطة « لجنة النشاط المعادى لأمريكا » عنوانها « سيأتى دورك »[٢] ، كما قام ميللر بإعداد مسرحية ابسن « عدو للشعب » بنفس العنوان عام ١٩٥٠ . وقد ترجمت إلى العربية سبع من مسرحياته العشر الأولى ، وترجمت بعض من هذه المسرحيات أكثر من مرة ، وأنتج المسرح القومى فى مصر « مشهد من الجسر » عام ١٩٦٤ إخراج كمال عيد وتمثيل توفيق الدقن .

ففى عام ١٩٦١ ترجم عبد العليم السيد منسى « الكل أبنائى » بعنوان « كلهم أبنائى » ، وترجم محمد بدر خليل « مشهد من الجسر » بعنوان « من فوق الجسر » وصدرتا فى كتاب واحد فى القاهرة ، وفى نفس العام ترجم رفيق الصبان « المحنة » بعنوان « ساحرات سالم » وصدرت فى بيروت ، وفى عام ١٩٦٥ ترجم حسن عبد المقصود « الكل أبنائى » بعنوان « كلهم أولادى » ، وترجم محمد رجاء الدرينى « وفاة بائع متجول » وصدرتا فى القاهرة ، وفى عام ١٩٦٦ ترجم على شلش « بعد السقوط » بنفس العنوان وصدرت فى الكويت ، وفى عام ١٩٦٩ ترجم لويس جريس « الثمن » وصدرت فى القاهرة ، وفى عام ١٩٧٧ ترجم صفاد الشاطر « الكل أبنائى » بعنوان

« كلهم أبنائى » و« الثمن » وصدرتا فى كتاب واحد فى الكويت ، وفى عام ١٩٨٠ ترجم شوقى فهيم « الزمن الأمريكى » بعنوان « الساعة الأمريكية » وصدرت فى القاهرة .

كما ترجم محمد رجا الدرينى السيناريو الذى كتبه أرثر ميللر بعنوان « الناشرون » ، وصدر فى الكويت عام ١٩٨٠ ، ويشير الدرينى فى مقدمة الكتاب إلى وجود ترجمة عربية لمسرحية « ذكرى يومى الاثنين » صدرت عام ١٩٥٩ ، ولكنه لا يذكر مترجمها ، وأين صدرت . ويذكر الفريد فرج أن ميخائيل رومان ترجم « وفاة بائع متجولو » ولكنه لا يذكر متى وأين صدرت . [٣] ويختلف العرب حول ترجمة الكلمة الإنجليزية عنوان المسرحية التى كتبها ميللر عام ١٩٥٣ ، فالكلمة حسب قاموس أكسفورد تعنى « البوتقة » أو « الامتحان العسير » أو « البلاء » أو « المحنة » ، وفى اعتقادى أن « المحنة » هى الكلمة المناسبة رغم شيوع « البوتقة » ، ورغم تفضيل محمد بدر الدين خليل « الاختبار القاسى » .

أما « ساحرات سالم » وهو عنوان ترجمة رفيق الصبان فهو عنوان الفيلم الفرنسى الذى أنتج عن المسرحية . وقد شاع أيضاً هذا الاسم العربى « سالم » رغم أنه ينطق بالإنجليزية « سيلام » . وأما الترجمة الخاطئة لعنوان المسرحية فقد وردت فى مقدمة حسن عبد المقصود لترجمة « الكل أبنائى » ، ومقدمة حلمى مراد لترجمة عبد العليم السيد منسى لنفس المسرحية مع « مشهد من الجسر » ، وأعنى بها « المصلوب » . ومن الغريب أن يصل الخلاف بين المترجمين العرب إلى حد تأكيد أن على شلش أخطأ فى ترجمة « بعد السقوط » ، وأن الصحيح « بعد الخريف » كما يقول عبد العزيز حمودة [٤] ويؤيده فى ذلك محمد بدر الدين خليل [٥] .

« المحنة » الفيلم السادس عن مسرحية من مسرحيات أرثر ميللر ؛ الأول « الكل أبنائى » إخراج ارفينج ريس وتمثيل أدوارد ج . روبنسون وبرت لانكستر عام ١٩٤٨، والثانى « وفاة بائع متجول » إخراج لازلو بينديك وتمثيل فردريك مارش عام ١٩٥١ ، وقد رشح لخمس جوائز أوسكار أحسن تصوير وأحسن موسيقى وأحسن ممثل (مارش) وأحسن ممثل فى دور مساعد (كيفين ماركارثى) وأحسن ممثلة فى دور مساعد (ميلدريد دونوك) ، والثالث « ساحرات سالم » إخراج رايموند رولو عن سيناريو

جان بول سارتر وتمثيل ايف مونتان وسيمون سينيورية عام ١٩٥٧ (إنتاج فرنسا - ألمانيا الشرقية) ، والرابع « مشهد من الجسر » إخراج سيدنى لوميت وتمثيل راف فالوني وجين سوريل عام ١٩٦١ (إنتاج فرنسى) ، والخامس « عدو للشعب » إخراج جورج شافر وتمثيل ستيف ماكوين وبيبى اندرسون عام ١٩٧٧ .

كتب آرثر ميللر سيناريو « الناشزون » عام ١٩٥٨ ، فى أثناء زواجه من النجمة الأمريكية المعروفة مارلين مونرو ، والذى استمر من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٦١ ، وكان فى الأصل قصة قصيره نشرها عام ١٩٥٧ من دون شخصية نسائية ، ولكنه أضاف الشخصية النسائية فى السيناريو خصيصًا لتمثلها مارلين ، وقد صور الفيلم الذى أخرجة جون هيوستون ومثلته مارلين مونرو مع كلارك جيبل ومونتجمرى كليفت وايلى والاش عام ١٩٦٠ ، وعرض عام ١٩٦١ وأصدر ميللر السيناريو فى كتاب مع عرض الفيلم ، وكان آخر فيلم مثله جيبل قبل وفاته ذلك العام ، وآخر فيلم مثلته مارلين مونرو التى انتحرت عام ١٩٦٣ (٦) . ومن أجل مارلين مونرو أيضًا كتب ميللر مشاهد من فيلم « هيا نصنع الحب » عام ١٩٦٠ . وعن آرثر ميللر أنتج الفيلم الأمريكى التسجيلى « آرثر ميللر على أرض الوطن » إخراج هارى لاش عام ١٩٧٩ .

وإذ نتمنى ترجمة مسرحيات آرثر ميللر الثلاث التى كتبها فى التسعينات وكذلك المسرحيات الثلاث التى لم تترجم من مسرحياته العشر الأولى حتى تكون كل مسرحياته فى متناول القارئ العربى ، نتمنى أن يكف بعض الباحثين عن اتهام آرثر ميللر بالصهيونية لمجرد أنه يهودى الديانة ، فليس فى أى من كتاباته ما يشير إلى ذلك ، وإنما على العكس تمامًا هو أبعد ما يكون عن العنصرية والإيمان بالقوة العسكرية ، ولا يخسر من جراء هذا الاتهام المتسم بالسطحية والتسرع غير العرب أنفسهم ، ولا يكسب منه غير إسرائيل . ومن المؤسف أن نجد هذا الاتهام فى كتاب مثل « موسوعة أدباء أمريكا » الذى أصدره نبيل راغب عن دار المعارف فى القاهرة عام ١٩٧٩ .

يقول آرثر ميللر عن فن بناء المسرحية فى مقال نشرته مجلة « الفنون » الفرنسية وترجمة رفيق الصبان كمقدمة لمسرحية « المحنة » أو « ساحرات سالم » إن بناء المسرحية يجب أن يكون مثل الطائر الذى يحافظ على توازنه وهو يقف على ساق

واحدة [٧] . وينطبق هذا التشبيه البليغ على مسرحية « المحنة » التى تتكون من أربعة فصول تعبر عن الأطماع الدنيوية التى تتقنع بالدين وتعمل على نشر الهوس الدينى لتحقق من ورائه المزيد من الثروة والنفوذ والتسلط . ولا يختلف الهوس الدينى فى ذلك عن أى نوع آخر من الهوس مثل الهوس بالخطر الشيوعى فى أمريكا بعد الحرب العالمية الثانية وطوال فترة ما سمى بالحرب الباردة ، والتى استمرت نحو نصف قرن من الزمان .

تدور أحداث الفصل الأول فى بيت القس باريس ربيع عام ١٦٩٢ حيث تمرض بيتى ابنة باريس ويحتار الجميع فى مرضها ويشك باريس أن الشيطان قد مسها ، فيستدعى زميله القس هال من المدينة باعتباره خبير فى مطاردة الشيطان . يقول باريس « وجدت ابنتى وابنة أخى ترقصان كالوثنيات فى الغابة تحت ضوء القمر » ، وتقول ابنة أخيه ابيجايل « كنا نرقص فى الحقل عندما وثبت علينا فجأة من وراء الأغصان ، ففزعت بيتى وأغمى عليها ، هذه هى كل القصة من دون زيادة أو نقصان ش . ويوجه باريس اللوم إلى ابيجايل « أرسلتك العام الماضى إلى عائلة بروكتور كى تتعلمى إدارة المنازل عندهم ، ولكنهم سرعان ماطردوك » . وتدخل آن بيتنام زوجة أكبر ملاك الأراضى فى البلدة وتقول « إن ابنتنا تعانى نفس الداء الذى تعانيه ابنتك . إن الشيطان يختفى خلفها » . ويأتى جون بروكتور ، ويدور بينهة وبين باريس الحوار التالى الذى يوضح العلاقة بين الثلاثة (باريس / بروكتور / بيتنام) :

باريس : إنى أفخر يا سيد بروكتور بكونى صديقًا لتوماس بيتنام .

بروكتور : أعرف ذلك أيها القس ، كما أعرف أن أصدقاءك الوحيدين هم أغنياء سالم .

باريس : أليس طبيعيًا أن يجد خادم الله الثقة لدى خير عائلات البلدة ، هذه التى يبرهن ثراؤها على مدى فضيبتها واتزانها .

يأتى القس هال ويتم توجيه الاتهام باستدعاء الشيطان إلى خادمة باريس السوداء تيتوبا التى سرعان ما تستسلم لما يريدون ، فيقول هال « لقد اعترفت بملء إرادتك بالقيام ببعض أعمال السحر ، وصرامتك هذه دليل على رغبتك الصادقة

بالعودة إلى حظيرة الرب . إننا نباركك ياتيتويا » . ويقول « إنك الأداه التى أرسلها الله لنا كى نكتشف رسل الشيطان بيننا . أنك مختارة ياتيتويا . إنك مختاره لإرشادنا إلى تنقية القرية » . وينتهى الفصل بدعاء باريس « رب الانتقام . رب الحرب . ألهمنا من نورك وعلمك . أخبرنا عن هؤلاء الذين انتقاهم الشيطان لمساعدته » .

ومن المهم هنا ملاحظة أن الاتحاد السوفيتى كان يوصف بالشيطان فى الشارع الأمريكى وحتى فى بعض الخطب السياسية لبعض رؤساء الولايات المتحدة ، كما أن الولايات المتحدة توصف بنفس الوصف فى الشارع الايرانى بعد « الثورة » الإسلامية ، وفى الخطب السياسية لقادة الثورة أيضًا . ويحسم ميللر موضوع الشيطان فى الفصل الأول من المسرحية ، فالفتيات كن يرقصن فى الغابة والسحر بالنسبة لهن لم يكن أكثر من لهو فارغ ، والتحالف واضح بين الكنيسة وكبار ملاك الأراضى .

يدور الفصل الثانى فى بيت بروكتور بعد ثمانية أيام حيث يتضح من الحوار مع زوجته اليزابيث أن علاقة نشأت بينه وبين ابيجايل عندما كانت تقيم فى بيتهم ، ولهذا طردتها الزوجة . ويشعر بروكتور بالذنب ويقول لزوجته « منذ رحيلها ، أى منذ سبعة شهور ، وأنا لا أجسر على رفع رأسى أمامك » . ومن الحوار مع مارى واين الفتاة التى حلت محل ابيجايل ، واشتركت فى رقصة الغابة ، يتضح ما يدور فى البلدة :

بروكتور : مارى ، تقول الشائعات أن أربع عشرة امرأة قد أوقفن . أهذا صحيح ؟

مارى : لا يا سيدى . إنهن تسع وثلاثون .

اليزابيث : ماذا دهاك يا مارى ؟ أتبكين . ما الذى يؤلمك يا طفلتى ؟

مارى : أنهم سيشنقون السيدة أو سبرن .

بروكتور : سيشنقونها ؟! هل قلت سيشنقونها ؟!

مارى : نعم .. نعم .

بروكتور : وهل سمح الممثل الحكومى ؟!

مارى : لقد أصدر الحكم بنفسه . ولكن سارة جود لن تشنق ، فهى قد اعترفت .

بروكتور : اعترفت بماذا ؟!

مارى : اعترفت بالعقد الذى وقعته مع إبليس وكيف كتبت اسمها بالدم فى أسفل الكتاب الأسود ، وكيف عملت على أغواء المسيحين الصالحين بترك ربهم وعبادة إبليس وجهنم حتى أبد الأبدين .

ويأتى هال ويشير إلى اتهام باريس لبروكتور بأنه لم يأت إلى الكنيسة إلا ثمانى مرات خلال سبعة شهور . ويرد بروكتور بأن السر الذى لم يعلنه باريس أنه « فاجأهن يرقصن فى الغابة ، فأمرض الرعب قسماً منهن » ، وأنه لا يتصور « أن العالم قد فقد زمام نفسه بسبب أكذوبة تافهة » .

هال : أكذوبة تافهة ! أتدرك ما تقول أيها السيد . لقد استجوبت تيتوبا بنفس ، وسارة جود ، وسواهما ، واعترف الجميع بالاتفاق مع الشيطان .

بروكتور : ما المانع مادمن يعتقدن بان اعترافهن سينقذ حياتهن . كثير من الناس يقدمون على اعتراف كهذا لإنقاذ رقبته من المشنقة .

وندرك أن ابيجايل اتهمت اليزابيث بممارسة السحر والتحالف مع الشيطان لقتلها ، ويتم القبض على اليزابيث ، ويضغط بروكتور على مارى لكى تشهد بحقيقة ما حدث فى الغابة .

يدور الفصل الثالث فى المحكمة حيث يعلن القاضى وانفورث أنه تم إعدام سبعين شخصاً والقبض على أربعمائة . وتشهد مارى بالحقيقة وتقول إنها والفتيات يكذبن ، ولكن وانفورث لايعبأ بشهادتها ، ويعتبر أن بروكتور يرمى إلى إهانة المحكمة ، ويدافع بروكتور عن نفسه ويقدم عريضة وقع عليها مع تسعين من الفلاحين للإفراج عن المسجونين ، فيأمر وانفورث بالقبض على كل الموقعين .

يشهد جيل كورى وهو أحد المزارعين المثقفين الذين يعرفون القانون بأن بيتنام دفع ابنته إلى اتهام جورج جاكوب بممارسة السحر حتى يشنق وتصادر أمواله ويشترى بيتنام أرض جاكوب . يسألة وانفورث أين الدليل ؟ فيرد أن الدليل وصله عن

طريق رجل شريف سمع بيتنام يتحدث عن خطته ، فيسأله وما اسم الرجل ؟ يرد بأنه لن يقول اسمه أبداً . ويأمر وانفورث بالقبض على جيل حتى يعترف باسم الرجل . ومن أجل إنقاذ زوجته يعترف بروكتور أنه ارتكب خطيئة الزنا مع ابيجايل ، فيقبض عليه بدوره ، وتتراجع ماری عن شهادتها تحت ضغط ابيجايل .

بعد ثلاثة شهور فی سجن سالم تدور أحداث الفصل الرابع والأخير حيث يواصل وانفورث مهمته التی يعتبرها « مقدسة » رغم اعتراض هال بل وباريس أيضًا ، وخاصة بعد هروب ابنته بيتی وابنة أخيه ابياجيل من البلدة . « لا تنس أن هرب فتاة كانت شهادتها السبب فی إعدام الكثيرين سيكون باعثًا لكثير من التعليق . نحن اليوم على شفا إعدام ريبكانورس وجون بروكتور وسواهما . بصراحة أخشى أن يسبب عملنا بعض الاضطراب » . يقول وانفوت « هؤلاء الذين لم يعترفوا بجرمهم سيشنقون بعد قليل . إنی هنا لتحقيق عدالة الله ولن أضعف مهما كان السبب . إذا كنتم تخشون انتقام الشعب فأهدأوا، إنی سأعدم كل من يجرؤ على الاعتداء علينا ولو بلغ عددهم الألوف ، ولن أغير قراری حتی ولو أصبحت الدموع بحاراً أمامی » .

يحاول هال إقناع اليزابيث بالضغط على زوجها جون بروكتور لكی يعترف ولا يعدم قائلاً « إن الحياة أغلى هدية وهبنا إياها الله ولا يحق لأحد سلبها مهما كان . أتوسل إليك إيتها المرأة . أفعلی ما فی وسعك وأجعل زوجك يعترف . ودعية يكذب ولا ترتجفی أمام أحكام الرب ، فربما عاقب الله الكذب ولكنه لا يرحم هؤلاء الذين ضحوا بحياتهم إنقاذاً لكبريائهم » . وندرك من الحوار بين جون واليزابيث أن جيل كوری قد مات .

بروكتور : ومتی شنق ؟

اليزابيث : أنه لم يشنق . لقد امتنع عن الرد نفيًا أو إيجابًا على التهمة الموجهة إليه . ولكن أولاده سيرثون أرضه . فالقانون صريح فی هذه الفقرة ، ولا يمكن اتهام رجل بالسحر مالم يجب بنعم أولاً .

بروكتور : وكيف مات إذن ؟

اليزابيث : لقد خنقوه بالأحجار ياجون .

بروكتور : خنقوه ؟!

اليزابيث : أحجار ضخمة وضعوها على صدره كي يجيب بنعم أو لا . يقال إنه نبس بجملة واحدة مات بعدها : حجر آخر .

ويعترف جون ، ولكنه يرفض الإدلاء بأسماء آخرين ، ويرفض التوقيع : « كيف يمكنني أن أحيا دون اسم . لقد وهبتكم روحي ، فاتركوا لي اسمي » وفي النهاية يتراجع جون عن اعترافه ، ويشنق ويأتي الحوار الأخير بين هال واليزابيث :

هال : صلي لأجله على الأقل ، بما أنك رفضت الكفاح مع ..

اليزابيث : أيها السيد هال ، لقد كافحت بكل ما أملك من قوة ، وبفضل الله أجد أن كفاحي لم يذهب عبثًا .

نيكولاس هيتنر المولود عام ١٩٥٦ من كبار مخرجي المسرح في بريطانيا في الثمانيات ، ولذلك لم يكن من الغريب أن يكون أول أفلامه « جنون الملك جورج » عام ١٩٩٤ عن أصل مسرحي ، وكذلك ثاني أفلامه « المحنة » . وقيام آرثر ميللر بكتابة سيناريو الفيلم بنفسه يعني أن المقارنة بين المسرحية والفيلم تستهدف معرفة إلى أي مدى عبر الفيلم بلغة السينما ، وليس إلى أي مدى التزم النص الأصلي ، ومع ملاحظة أن الالتزام بالنص الأصلي لا يمثل قيمة في ذاته . فالفيلم إنشاء جديد في جميع الأحوال ، وقد يكون عدم الالتزام بالنص الأصلي أفضل للفيلم أحيانًا . المسألة الجوهرية إزاء الأفلام المأخوذة عن النصوص الأدبية مسرحية كانت أو غير مسرحية مدى نجاح الفيلم كفيلم .

يمكن القول إن الفيلم قد نجح في التعبير عن موضوعه ومضمونه ، وإن كان هناك ما يبرر البرود الذي استقبل به سواء عن عرضه في الولايات المتحدة ، أو عند عرضه العالمي الأول في مهرجان برلين ، وقد قام بالتصوير اندرو دونن (بالألوان) وقام بالمونتاج طارق أنور ، وهو اسم عربي ، ولكن للأسف لم تتوفر عنه أية معلومات ، ومثل الأدوار الرئيسية دانييل داي لويس (جون بروكتور) ، ووينونا رايدر (ابيجايل) ،

بول سكوفيلد (وانفورث) جوان آلين (اليزابيث) ، بروس دافيسون (باريس) ، وروب كامبل فى دور هال .

تدور أحداث الفيلم فى نفس الأماكن التى تدور فيها أحداث المسرحية (بيت باريس - بيت بروكتور - المحكمة - السجن) ، ويتبع الفيلم نفس التسلسل الدرامى للمسرحية ، ولكن مع إضافة مايدور فى شوارع البلدة ، وتجسيد كل ما يأتى فى الحوار فى مشاهد سينمائية ، ومن مشهد رقص الفتيات فى الغابة إلى مشهد مصرع كورى تحت الأحجار . ويبدأ الفيلم بداية سينمائية درامية صحيحة بتجسيد مشهد الرقص وهو أساس كل ما يحدث بعد ذلك . ويضيف آرثر ميللر إلى السيناريو مشاهد لا وجود لها فى المسرحية تعمق من قصة « الحب » بين جون بروكتور وابيجايل ، وخاصة مشهد محاولتها دفعة للهرب معها ودخولها إلى السجن لاقناعه بذلك . ولعل ما يؤخذ على السيناريو تجسيد الإعدام فى نهاية الثلث الثانى حيث بدأ نهاية للفيلم ولم يزل هناك ثلثة وما جعل ذلك الثلث الأخير على نحو ما أقرب إلى ما يسمى « الانتى كليماكس » أو ما بعد النهاية .

ينجح نيكولاس هيتنر فى التأكيد على قدرته كمخرج سينمائى يستطيع الانفصال عن أساليب الإخراج المسرحى رغم الأصل المسرحى للفيلم ، وذلك بتوظيف أحجام المناظر ، وحركة الكاميرا توظيفًا دراميًا بارعًا . فالأحجام المتوسطة هى السائدة بحكم الطابع الفكرى للموضوع والمضمون واستهداف إثارة عقل المتفرج ليفكر فيما يراه ، ولكن الأحجام الكبيرة تسود فى مشاهد المواجهات لإحداث التوازن بين عقل المتفرج وعواطفه ، وفى مشهد واحد يستخدم هيتنر الأحجام الكبيرة جدًا لأجزاء من وجه بيتى أبنة القس باريس عندما يفحصها هال بعد حضوره للتنبيه إلى أهمية ما يسفر عنه هذا الفحص ، والذى يتوقف عليه كل ما يحدث بعد ذلك . وتأتى هذه اللقطات فى منتصف الفيلم .

يستخدم هيتنر حركة الكاميرا الدائرية فى مشهد واحد أيضًا ، مما يعطيها الدلالات الدرامية الصحيحة ، وهو مشهد إدلاء مارى وأين بشهادتها أمام المحكمة . فالحركة الدائرية هنا تعبر عن القلق والحيرة والتردد بين قول الحق ، وما يمكن أن

يؤدى إليه بالنسبة لها ، وبالنسبة لكل من حولها ، كما أن هذه الحركة تمهد لتراجعها عن شهادتها تحت ضغط ابيجايل . ولكن المخرج الكبير يستخدم حركة الكاميرا العنيفة إلى أعلى فى مشاهد النهاية من دون تبرير درامى واضح ، إذ لاندرك من وجهة نظر من ترتفع الكاميرا وتتحرك بشكل متوتر . ورغم الأداء الرائع لجميع الممثلين ، إلا أن أداء بروس دافيسون لدور باريس لم يمسك بالخيط الرفيع بين الشخصية العصابية وبين الشخصية المتواطئة ، وكذلك أداء روب كامبل لدور هال بين الاستسلام والمقاومة .

لعل المشكلة الفنية الكبرى فى فيلم نيكولاس هل هيتنر هى أسلوب التصوير الذى اختاره مع مدير التصوير اندرو دونن . لقد اختارا أن تكون الإضاءة فى فيلم تدور أحداثه عام ١٦٩٢ أقرب إلى إضاءة لوحات رمبرانت (١٦٠٦ - ١٦٦٩) أحد أعظم رسامى القرن السابع عشر . وكل لقطة فى الفيلم ، وخاصة فى نصفه الأول تكاد تكون لوحة كاملة من لوحات رمبرانت فى إطار اللقطة السينمائية المتحركة بالطبع . ولكن هذا « الجمال » البصرى لا يتلائم مع موضوع الفيلم ومضمونه .

يقول جيرالد ويلز ، وهو من نقاد المسرح الأمريكين المختصين فى مسرح آرثر ميللر أن جون بروكتور « يرفض أن يتقبل الطابع الذى يحاول المجتمع أن يفرضه عليه ، ويموت فى النهاية ، يقتله مجتمعه ، غير أن ميتته شاعرية ، خيالية ، لون من الانتصار ، تأكيد للفردية . وقد يكون قرار بروكتور أن يشنق نفسة ولا يعترف ، ناشئًا عن تورط ميللر فى الموقف السياسى المباشر الذى أخذ عنه المسرحية . فقد كان ذلك عهد مكارثى ، عندما تقدم كثير من الكتاب والممثلين بدافع من الخوف أو الضرورة الاقتصادية أو الانفصال الحقيقى عن ماضيهم ، إلى الاعتراف بخطاياهم السياسية ، والوشاية بأسماء زملائهم فى الخطايا . وفى ظروف كهذه ، لا يكاد يكون من دواعى العجب أن يختارميللر بطلاً يقول « لا » ومع ذلك فإن المؤلف المسرحى لم يكن معنيًا بمجرد مسرحية دعائية »(٨) وقد اتخذ ميللر نفس موقف بطله بعد ثلاث سنوات من عرض المسرحية عندما اعترف بأنه لم يكن ضد الاشتراكية ، ولكنه رفض الإدلاء بأسماء من كانوا معه قائلاً :

« إننى أحاول ، وسوف أحاول ، أن أحمى إحساسى بنفسى . لا أستطيع استخدام اسم شخص آخر وأجلب له المتاعب . هؤلاء كانوا كتابًا وشعراء على قدر ما أرى ، وحياة الكاتب ، رغم ما يبدو أحيانًا ، شاقة بالفعل ، ولا أود أن أجعلها أكثر مشقة لأى إنسان ، وأطلب منكم ألا تسألونى مثل هذا السؤال » (٩) .

أحدث شهادة من آرثر ميللر عن مسرحية « المحنة » ما قاله فى حوار تيلفونى دار فى المركز الأمريكى بالقاهرة عام ١٩٩٣ بينه وبين مديرة المركز جين جافنى والكاتب المسرحى على سالم وشادية وديع الأستاذة فى جامعة عين شمس والمتخصصة فى الأدب الأمريكى . قال الكاتب الكبير :

« يجب أن أقول فى البداية إن هذه المسرحية كتبت فى بداية الخمسينات عندما كان هذا البلد يعانى من هستريا قوية من الرعب من الشيوعية . كان الناس يتهمون بالتعاطف مع الشيوعية ، وعدد كبير من البشر تم تدميره بذلك الاتهام . كانت الصعوبة والمشكلة الأولى أن تجعل المتفرجين يتركون شكوكهم خارج المسرح لأنهم كانوا يصطحبون شكوكهم داخل قاعة المسرح . هذه الشكوك فى أن هذه المسرحية حلقة جديدة فى سلسلة المؤامرة الشيوعية لتغيير عقولهم . المزعج فى الأمر أنك مجرد أن تضع تساؤلاتك أمام السلطة تصبح متهمًا على الفور ، على رغم أن تساؤلاتك قد تكون فى صالح البلد . أما الضمانات التى نحيا بها ، فيلقى بها بعيدًا ، ونصبح عراه أمام أعدائنا وأمام قوة البيروقراطية وما كانت تستطيع أن تفعله بنا فى ذلك الوقت .

بعد افتتاح المسرحية ، مدحها – لدهشتى – واحد من النقاد المهمين ، ولكنه قال إنها « باردة » . أعتقد أنه رآها كذلك لأنها لم تكن عاطفية بالنسبة إليه . فى ذلك الوقت كان السيناتور مكارثى لا يزال حيًا ، ولا يزال يقود حملته . بعد ذلك بعام ونصف العام كان هناك عرض جديد للمسرحية ، وكان مكارثى قد مات ، ولم يعد الرعب يمتلك الناس كما كان الأمر من قبل وفجأة أصبحت المسرحية « حارة » ، وتم قبولها فى النهاية ، ولكنها قبل ذلك لم تحظ بالقبول . لقد فرضت نفسها كحقيقة واقعة بعد ذلك بأعوام عده . وبين مجاميع عده من البشر من بينهم مثقفون من نوع خاص ، كان ينظر إلى بشك كبير .

لم تكن هناك ساحرات ، ولكن بالتأكيد كان هناك شيوعيون . بالطبع أنا أستطيع فقط أن أقول لو أنهم قالوا فى قرية سالم عام ١٦٩٢ إنه لا توجد ساحرات كانوا سيدركون على الفور أن هناك خطراً على حياتهم لأن التوراه قالت إن هناك ساحرات ، على الأقل كان من المستحيل التصريح بذلك علناً ، وأنا أعرف أن مثل هذه الأشياء تحدث فى العالم كله الآن ، ومن الممكن أن تحدث هنا مرة أخرى ، هى بالطبع لا تأخذ هذا الشكل فى الولايات المتحدة الآن ، ولكن بالقطع لا أراهن على أنها لن تعود مرة أخرى » (١٠) .



آرثر ميللر مع مارلين مونرو وايف مونتان وسيمون سينوريه



نيكولاس هيتنر أثناء تصوير « المحنة »



لقطة من فيلم «المحنة»

هوامش

١ – أريك بنتلى : المكاريثة والمثقفون ترجمة أحمد حسان (بيروت ١٩٨٠) .

٢ – نفس المرجع .

٣ – ألفريد فرج : الأهرام – القاهرة ٢٤/١١/ ١٩٩٥ .

٤ – عبد العزيز حمودة : المسرح الأمريكى (القاهرة ١٩٧٨) .

٥ – آلان أس . داونر : المسرح الأمريكى ترجمة محمد بدر الدين خليل (القاهرة ١٩٧٦) .

٦ – ستيوارات كامينسكى : جون هيوستون ترجمة فوزى سليمان (القاهرة ١٩٨٣) .

٧ – آرثر ميللر : ساحرات سالم (المحنة) ترجمة رفيق الصبان عن إعداد مارسيل إيمية بالفرنسية (بيروت ١٩٦١) .

٨ – آلان أس . داونر : المرجع السابق .

٩ – أريك بنتلى : المرجع السابق .

١٠ – على سالم : الحياة – لندن ٧/٥/ ١٩٩٣ .

بيرانديللو

من يدرى ؟!

مجرد اختيار فيلم ما فى مسابقة مهرجان كان يعنى أنه من أهم أفلام العالم ، ويعنى إتاحة الفرصة للفيلم للعرض فى أحسن عروض البرنامج وأكبر الصالات ، أما مسألة الفوز بجائزة فى نهاية المهرجان فهى مسألة أخرى لا تعنى أكثر مما تعنيه : أنها وجهة نظر لجنة التحكيم التى تختار الأفلام الفائزة من بين الأفلام المختارة بعد مقارنتها ، ولكن يظل لكل فيلم وجوده الخاص بمعزل عن هذه المقارنة ، ويظل لكل فيلم قيمته الخاصة سواء فاز أو لم يفز .

ومن بين الأعمال الفنية الكبرى التى لم تفز فى مهرجان كان ٢٠٠١ ، وهى كثيرة ، الفيلم الفرنسى " من يدرى ؟! " إخراج جاك ريفيت ، وهو الفيلم الطويل التاسع عشر للمخرج الذى ولد عام ١٩٢٨ ، وأخرج أول أفلامه القصيرة عام ١٩٥٠ ، وأول أفلامه الطويلة عام ١٩٥٨ ، وعرف بفيلمه الطويل الثانى " الراهبة " عام ١٩٦٦ المأخوذ عن رواية ديدرو ، والذى أثار ضجة كبرى عندما منعه أندرية مالرو وزير الثقافة فى فرنسا آنذاك .

بدأ ريفيت حياته العملية ناقداً للسينما فى مجلة " كراسات السينما " ، والتى احتفل مهرجان كان ٢٠٠١ بمرور ٥٠ سنة على صدورها ، وتولى رئاسة تحريرها من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٥ وهى المجلة التى وضعت الأساس النظرى لحركة الموجة الجديدة الفرنسية ، والتى يعتبر ريفيت من أعلامها الكبار .

ومن بين أعلام الموجة الجديدة آلان رينيه وجان لوك جودار وكلود شابرول وإريك رومير والراحل فرنسوا تروفو ، يتميز جاك ريفيت بالتجديد فى إطار السينما

الكلاسيكية الفرنسية : سينما جان رينوار ورينيه كلير ورينيه كليمو ، وهو فى ذلك أقرب إلى رومير وأبعد ما يكون عن جان لوك جودار ، كما أنه بعيد أيضًا عن تروفو وشابرول اللذين تأثرا بالسينما الأمريكية . ومن بين الملامح الأساسية للسينما الكلاسيكية الفرنسية الحوار العميق بين لغة السينما ولغات الفنون الأخرى : الأدب والمسرح والرسم والنحت .

نرى هذا الحوار بين السينما والرسم فى رائعة ريفيت " المشاغبة الجميلة " الذى فاز بالجائزة الكبرى التى تلى السعفة الذهبية فى مهرجان كان عام ١٩٩١ ، كما نرى فى رائعته " من يدرى ؟! " بعد عشر سنوات فى الحوار بين السينما والمسرح . فالفيلم عن فرقة مسرحية إيطالية من تورينو تمثل فى باريس مسرحية " كما تريدنى " للكاتب الإيطالى الكبير لويجى بيرانديللو (١٨٦٧ - ١٩٣٦) . وطوال الفيلم الذى كتبه ريفيت مع كرستين لورنيت وباسكال بونتزير وصوره ولم لوبتشانسكى بالألوان فى ١٥٤ دقيقة تتقاطع أحداث المسرحية مع أحداث الفيلم التى تدور حول الحياة الخاصة لكل من كاميل (جين باليبار) التى تقوم بالدور الرئيسى فى المسرحية ، وأوجو (سيرجيو كاستيليتو) مخرج العرض ومدير الفرقة .

كتب بيرانديللو مسرحية " كما تريدنى " عام ١٩٣٠ حيث مثلت على المسرح لأول مرة فى ميلانو ، وفى العام التالى مباشرة أنتجت شركة مترو جولدوين ماير فى هوليود الفيلم الذى أخرجه جورج فيتز موريس عن المسرحية وبنفس العنوان ، والذى قامت فيه جريتا جاربو بتمثيل الدور الرئيسى ، أو دور " المرأة المجهولة " كما أطلق عليه بيرانديللو مع ملفين دوجلاس واريك فون ستروهايم . وكم كان الدور مناسبا للممثلة جريتا جاربو التى اتسم أداؤها بغموض ساحر ، ولكن فيلم جاك ريفيت ليس إعدادا سينمائيا للمسرحية وإنما يستخدم النص المسرحى أو بالأحرى مقاطع طويلة منه تمثل على المسرح داخل الفيلم ، ليعبر عن رؤية شاملة لعالم بيرانديللو ، وعن رؤيته الخاصة للحياة من خلال هذا العالم .

يقول الناقد الأدبى المصرى محمد أمين حسونة فى كتابه " بيرانديللو " عام ١٩٤٩ ، وهو أول كتاب صدر باللغة العربية عن الأديب الإيطالى أن محور مسرحية

" كما تريدنى " هو " الشك ونشدان الحقيقة التى لا ظل لها ولا وجود فى الفرد " وفى هذه العبارة يكثف حسونة عالم بيرانديللو كاملا ، والذى عبر عنه فى أغلب رواياته ومسرحياته وقصصه القصيرة ، وخاصة فى مسرحيته الشهيرة " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " . وما عنوان " من يدرى ؟! " إلا صياغة أخرى لعنوان " كما ترينى " .

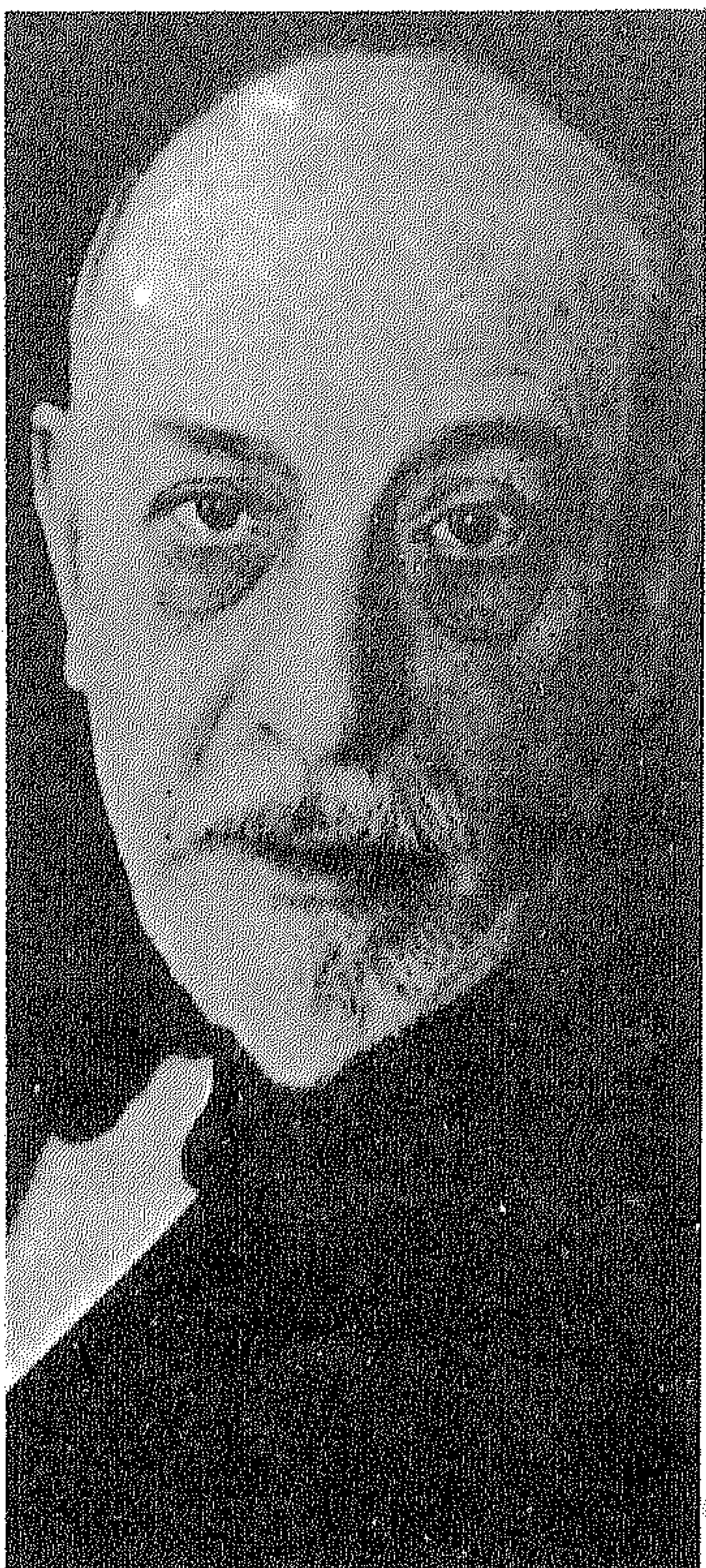
فنان السينما هنا يختار عالم الأديب الذى يجد فيه تعبيرا عن عالمه ، وفيلم " من يدرى ؟! " لا يعبر عن عالم بيرانديللو – ريفيت من خلال تقديم مقاطع من مسرحية " كما تريدنى " فقط ، وإنما من خلال ست شخصيات تبحث عن مؤلف أيضًا . وإذا كان بيرانديللو يعبر عن لا جدوى محاولة الإنسان الوصول إلى الحقيقة المطلقة ، وهو ما يعبر عنه ريفيت فى فيلمه أيضًا ، فإن فنان السينما يعبر كذلك عن تأملاته فى العلاقة بين الفن والحياة ، وبحثه عن معنى الموهبة ، كما فعل فى " المشاغبة الجميلة " من خلال الرسام وأسطورة اللوحة التى يجد فيها كل رسام نفسه ، فيخفيها عن كل العيون ، فأنت فى فيلم " من يدرى ؟! " ترى المسرحية وترى الحياة ، وترى فى الحياة ما تراه على المسرح ، وفى المسرح ما تراه فى الحياة ، حتتى لاتدرى هل الفن يحاكى الحياة أم الحياة هى التى تحاكى الفن .

الشخصيات الست التى ابتدعها ريفيت مع كاتبى السيناريو اللذين كتب معهما العديد من أفلامه هما إلى جانب الممثلة كاميل والمخرج المسرحى أوجو شخصية بيير (جاك بونافى) أستاذ الفلسفة الذى كان يتبادل الحب مع كاميل فى باريس منذ ثلاث سنوات قبل أن تنقطع العلاقة بينهما وتقرر الحياة والعمل فى تورينو الإيطالية ، وشخصية سونيا (مارين باسلر) مدربة البالية التى حلت محل كاميل فى حياة بيير ، وشخصية دومينيك (هيلين دى فو جيروليس) الباحثة الشابة التى يلتقى بها أوجو وهو يبحث عن مخطوط مسرحية مفقودة بعنوان " مصير فينسيا " للكاتب الإيطالى كارلو جولدونى من القرن الثامن عشر كان قد كتبها فى باريس وأهداها لصديق فرنسى ، ثم شخصية آرثر (برونو توديشينى) ابن والدة دومينيك الشاب ، والذى لا يتورع عن عمل أى شئ من أجل الحصول على المال .

ما يجمع بين أوجو من ناحية ودومينيك وآرثر من ناحية أخرى أن والدتهما هى آخر أحفاد الصديق الفرنسى الذى أهداه جولدونى مسرحيته ، ولذلك يصل أوجو إلى بيتها ، ويبحث عن المخطوط فى المكتبة التى ورثتها أبا عن جد ، وتبدو هذه المسرحية المفقودة فى " من يدرى ؟! " مثل اللوحة المخفية فى " المشاغبة الجميلة " تعبير عن سر الموهبة الدفين ، وصياغة للسؤال المركب عن إبداع الفنان ، ولمن يبدع ، ولماذا .

وحركة البناء الدرامى للسيناريو بين الشخصيات الست وبينها وبين المسرحية داخل الفيلم هى ذاتها معنى الفيلم والمسرحية معا ، وهذه الحركة تبدو مثل الحركات الموسيقية حيث التناغم والتنافر ، ثم التنافر والتنافر ، ثم التنافر والتنام . والمؤلف المجهول الذى تبحث عنه الشخصيات مثل قطعة من المغناطيس التى تشد الأشياء إليها ، ثم تنفصل عنها ، فكاميلا تجد نفسها مشدودة إلى بيير مرة أخرى ، ودمينيك تعرب عن حبها بوضوح إلى أوجو رغم فارق السن بينهما ، وآرثر يلعب على سونيا حتى يسرق منها خاتم ثمين ، وتلعب كاميلا عليه وتسترد الخاتم وتعيده إلى سونيا التى تدرك ما بين كاميلا وبيير . ويعرف أوجو أكثر من غيره ماذا يريد ولذلك يرفض حب دومينيك على نحو قاطع ، ويعثر على مخطوطة جولدونى .

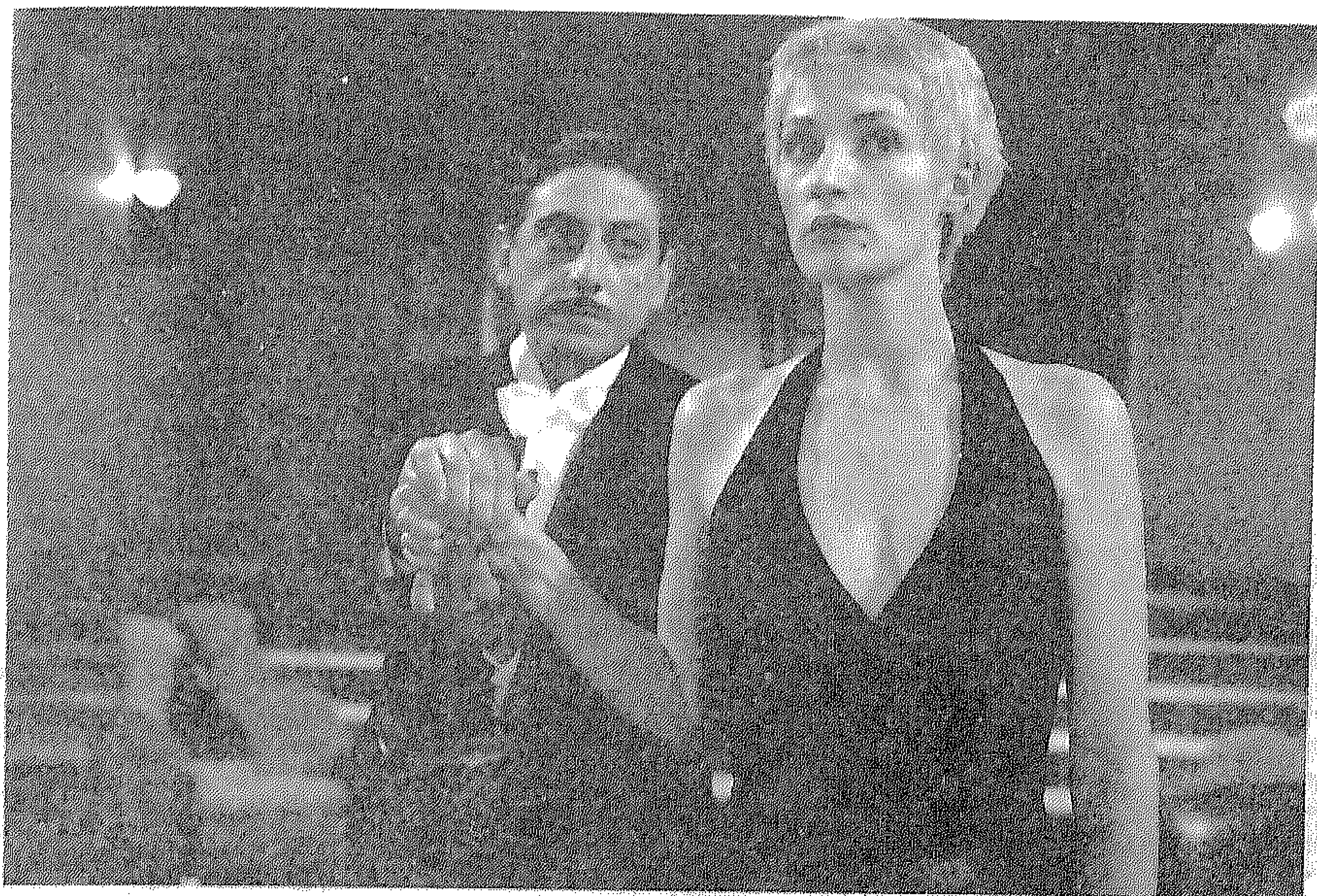
وفى مشهد النهاية ، وهو من أروع مشاهد السينما ، تلتقى الشخصيات الست على المسرح ، ولكن من دون تمثيل مسرحية بيرانديللو . إذ يدخل أوجو مع بيير فى مبارزة ، ولكن بالخمر ، ومن يشرب أكثر يفوز بكاميلا ، وتأتى سونيا بحثا عن بيير ، وآرثر بحثا عن كاميلا ، ودومينيك بحثا عن أوجو ، ويتم الامتزاج بين الحياة والمسرحية على نحو كامل . وكما نجد المعنى فى حركة البناء الدرامى نجده كذلك فى أسلوب الإخراج الكلاسيكي ، والإيقاع التأملى الهادئ لحركة الممثلين وحركة الكاميرا وزوايا التصوير حيث لا نجد التصوير من أعلى إلا فى مشهد النهاية فقط من وجهة المؤلف المجهول . وعلى شريط الصوت يكتفى ريفيت بالحوار والمؤثرات ويستبعد الموسيقى تماما ، أو بالأحرى يستبعد موسيقى الآلات ويستخدم بدلا منها موسيقى الروح .



بيرانديللو



جاك ريفيت





لقطتان من فيلم « من يدرى »

دراســـات

دستويفسكى

لاخلاف على أن الكاتب الروسى فيدور دستويفسكى (١٨٢١ - ١٨٨١) من أعظم الكتاب فى كل العصور ، وكل الآداب ، وليس فقط فى تاريخ الأدب الروسى فى القرن التاسع عشر ، غير أن الخلاف يحتدم حول تفسير روايات دستويفسكى ، وربما يكون هذا شأن كل كاتب وكل فنان بلغ ما بلغه من شمول النظرة وعمقها ، فمن قائل إنه رجعى لاشك فى رجعيته ، ومن قائل إنه ثورى عبر عن انهيار النظام السائد في عصره ، ومن قائل إنه مؤمن لاشك فى إيمانه ، ومن قائل إنه لم يكن مؤمنا على الإطلاق .

يصف ستيفان زفايج روسيا دستويفسكى وصفًا بليغًا موجزًا حين يقول : كانت روسيا فى القرن التاسع عشر لا تعرف أى طريق تسلك ، نحو الشرق أو الغرب ؟ نحو أسيا أم أوربا ؟ نحو بطرسبرج - هذه المدينة الاصطناعية - أم نحو مزارع الاستبس غير المحدودة ؟ وبينما دفع تورجنيف الروسى بقوة إلى الأمام ، شدهم تولستوى بقوة إلى الخلف . كان كل شئ فى اندفاع . وقد اعترضت القيصرية طريق الفوضويين ، وكانت الأرثوذكسية تخلف وراءها الكفر والإلحاد فى اندفاعها المجنون . لم يكن هناك أستقرار فى الأحوال ولا ثبات فى القيم . لم تعد نجوم العقيدة تضئ القبة التى تظلل الجماهير الروسية (١) .

هذا ما كان من أمر روسيا دستويفسكى ، أما دستويفسكى الذى عاش فى هذه الروسيا فقد كانت حياته سلسلة من العذابات المروعة . فأى جانب ضعف رئيته منذ صغره وقد انفجر شريان فى إحداها وهو فى الستين فأودى بحياته ، ونوبات الصرع

---

(١) ستيفان زفايج : البناة العظام للرواية .
ترجمة : محمد فرج .

التى كانت تنتابه ، قبض عليه فى ندوة المفكر الاشتراكى نيشفسكى عام ١٨٤٩ وحكم عليه بالإعدام هو ورفاقه . وفى اللحظة الأخيرة قبل إطلاق النار صدر العفو القيصرى عنهم وأرسلوا إلى سيبريا حيث قضى الكاتب عشر سنوات فى معسكر الاعتقال . كما كان دستفويفسكى مضطربا فى حيات العاطفية ، فى حاجة دائمة إلى المال لولعه بالقمار ، وفى خلاف دائم مع كل الناس حتى أقربهم إليه (١) .

وأهم الخصائص التى تتميز بها روايات دستويفسكى الأصالة فى التعبير عن روح العصر والقلق الروحى الهائل فى مواجهة المشاكل التى طرحها والشخصيات التى تصل إلى الجوهر الإنسانى من خلال روسيتها الخالصة قال يوما وهو يكتب رواية " الممسوسون " سيصرخ الفوضويين وأنصار الغرب ويقولون إننى رجعى فليذهبوا إلى الشيطان وسوف أقول كل ما أريد (٢) . وقد قال دستويفسكى كل ما يريد .

الدستويفسكيات السينمائية :

فى عام ١٩٧١ وبمناسبة مرور ١٥٠ عامًا على مولد دستويفسكى نظم مسرح الفيلم القومى فى لندن برنامجا تضمن ٢٢ فيلمًا روائيًا طويلاً معدة عن روايات الكاتب الروسى العظيم .

تضمن البرنامج ٦ أفلام عن رواية " الجريمة والعقاب " ، ٤ أفلام عن رواية " الليالى البيضاء " ، ٣ أفلام عن رواية " الأخوة كارامازوف " ، وفيلمين عن رواية " المقامر " ، وفيلمين عن رواية " كروتكايا " ، وفيلمًا عن رواية " بيت الموتى " ، وفيلمًا عن رواية " البديل " ، وكانت هذه الأفلام من الإنتاج السوفيتى والأمريكى والإيطالى والفرنسى والألمانى واليابانى .

---

(١) حسن محمود : دستويفسكى ١٩٤٣ .

(٢) إسماعيل المهدى : مقدمة ترجمة مسرحية الممسوسون .

يذكر كين وألاش فى مقدمة البرنامج أن هناك أكثر من ٤٠ فيلمًا صامتًا وناطقًا أعدت عن روايات دستويفسكى ، ويلاحظ الناقد البريطانى أن كل هذ الأفلام معدة عن ١٣ رواية من روايات دستويفسكى وأن الرواية التى أعدت أكثر من غيرها هى " الجريمة والعقاب " إذ أعدت فى ١١ فيلمًا ، تليها " الأخوة كارامازوف " فى ٦ أفلام . ولا شك أن الإحصاء الذى يتحدث عنه والاش لا يتضمن الأفلام المصرية المعدة عن روايات دستويفسكى وهما فيلمين ناطقين [١] .

الجريمة والعقاب :

ليس من المستغرب أن تكون رواية " الجريمة والعقاب " التى كتبها دستويفسكى عام ١٨٦٦ هى أكثر رواياته إعدادًا فى الأفلام السينمائية ؛ فهى بقدر ما تستهوى فنانى السينما بعمقها بقدر ما تستهوى المخرجين بأحداثها . إذا تبدو لهم وكأنها ميلودراما عن طالب يضطره الفقر إلى القتل ويدفعه الندم وذكاء المحقق إلى تسليم نفسة للبوليس .

ويلاحظ كين والاش فى تقديم برنامج مسرح الفيلم القومى لندن أن شخصية المحقق بورفيرى تبدو أهم من شخصية الطالب راسكولينوكوف فى الكثير من الأفلام المعدة عن الرواية . ومن المؤكد أن هذه الملاحظة لا تنطبق إلا على أفلام المخرجين الذين يفسرونها كميلودراما .

أخرجت " الجريمة والعقاب " مرتين أبان عصر السينما الصامتة ، ويعتبر الفيلم الثانى الذى أخرجة الألمانى روبرت وين عام ١٩٢٣ من أهم الأفلام المعدة عن هذه الرواية سواء فى عصر السينما الصامتة أم الناطقة .

---

(١) يرجع هذا إلى عدم وجود دليل محقق للأفلام المصرية وعدم وجود دليل محقق للدستويفسكيات السينمائية من ناحية أخرى ؛ ولهذا يذكر والاش أن الأفلام حوالى ٤٠ ؛ ولهذا لا تدخل الأفلام المصرية ضمن هذا الحصر التقريبى .

وروبرقوين هو مخرج فيلم " عيادة الدكتور كاليجارى " عام ١٩١٩ والذى يعتبر النموذج المفضل للكثيرين من المؤرخين والنقاد للدلالة على المذهب التعبيرى فى السينما الألمانية ، والذى انتشر فى أوربا كلها وليس فى ألمانيا فقط وكان له تأثيره على كل الفنون وليس على فن السينما فحسب .

أخرج روبرت وين " الجريمة والعقاب " فى إطار المذهب التعبيرى ولأنه كان يستخدم الرواية للتعبير عن رؤيته للحياة ، لذلك لم يتقيد بأحداثها ولا حتى باسمها وأطلق على الفيلم " راسكوفينكوف " ؛ فالمذهب التعبيرى الذى كان أحد ردود فعل الحرب العالمية الأولى يعنى بمشاكل الفرد أكثر ما يعنى ، ومن ثم كان راسكولينكوف هو محور الفيلم ، وليس الجريمة وعقابها .

ولأن التعبيرية مذهب لا واقعى كان للديكور دورا رئيسيًا فى فيلم " راسكولينكوف " كما فى كل الأفلام التعبيرية . وقد قام بعمل الديكورلا أندرية أندرييف ومثل الأدوار الرئيسية ثلاثة من ممثلى مسرح الفن بموسكو - مسرح ستانيسلافيسكى - هم جورجى شامارا فى دور راسكولينكوف وماريا كريانفوسكايا فى دور سونيا وبافل بافلوف فى دور بورفيريرى ، فالوجوه روسية ولكن الديكورات لا تحدد مكانًا للأحداث ولا زمنًا محدداً تدور فيه .

وفى عام ١٩٣٥ أخرجت " الجريمة والعقاب " فى السينما الناطقة فى فرنسا ثم فى الولايات المتحدة فى نفس العام ، أما الفيلم الفرنسى فقد أخرجه بيير شانيل ومثل بيير بلانشار دور راسكولينكوف وهنرى بور دور بورفيرى ، أما الفيلم الأمريكى فأخرجه جوزيف فون سترندرج ومثل بيتر لورى دوراً راسكولينكوف وأندور أرند ولدو دور بورفيرى .

وفى عام ١٩٥٧ أخرج إبراهيم عمارة الرواية فى مصر بنفس الاسم أيضًا ولكنه مصرها وجعل أحداثها تدور فى مصر .

وإبراهيم عمارة من المخرجين المسلمين المتدينين الذين عبروا عن إيمانهم بوضوح فى أكثر من فيلم ويعتبر فيلمه عن رواية دستويفسكى من أهم أفلامه . فقد استطاع أن يقدم تفسيرا دينيا للرواية فى غير تعسف . ولكنه لم يكن بالطبع التفسير المسيحى

كما سنرى فى فيلم بريسون مثلا ، حيث يتحقق مبدأ التكفير المسيحى عن الخطيئة الأصلية ، وإنما التفسير الإسلامى الذى لا يجعل من عمل الإنسان الحر مقاومة لوضعه ، وإنما يجعله يلقى جزاء ما يعمل . وقد ساعد على نجاح الفيلم الاختيار البارع للممثلين والممثلات ، وفهم هؤلاء لأدوارهم ، وحسن تعبيرهم عن هذا الفهم ، وهم شكرى سرحان فى دور ، راسكولينكوف ، وماجدة فى دور سونيا ، ومحمود المليجى فى دور بورفيرى الذى يعد من أعظم أدواره .

وفى عام ١٩٥٩ أخرجت " الجريمة والعقاب " مرتين ، فى فرنسا والولايات المتحدة أيضًا . ومثل الفيلم المصرى دارت حوادث الفيلمين خارج روسيا فى بلديهما حيث تم الإنتاج ، ولكن على حين لم يتجاوز المخرج الأمريكى دينس ساندرس فى فيلمه المسمى بنفس الاسم الحدود الخارجية للأحداث ، وقدم فيلما أقرب إلى ما يسمى بالأفلام البوليسية فى السينما التجارية حيث قام جورج هاملتون بدور راسكولينكوف وفرانك سيلفيرابدور بروفيرى ، ذهب فنان السينما الفرنسى روبير بريسون فى فيلمه " اندشال " إلى أبعد مدى فى التعبير عن البعد الدينى فى الرواية معبرا عن رؤيته المسيحية للحياة . وإلى درجة لم يذكر معها اسم الرواية فى العناوين . لقد أصبحت الرواية هنا أقرب إلى المادة الخام التى استمد منها الأصل : مجرد مصدر للوحى بكل معنى الكلمة .

يكتب بريسون فى مقدمة " النشال " أنه ليس قصة بوليسية وإنما قصة شاب أجبرته الظروف على أن يكون سارقا . قصة لقاء روحين سلكتا طرقا شاقة حتى تم اللقاء بينهما . وهذا ما يقوله ميشيل (راسكولينكوف) فى نهاية الفيلم عندما يتحدث مع جان (سونيا) من وراء القضبان قائلا : كم من الطرق الثلاثة سلكت حتى أصل إليك .

إن ميشيل ينشد الحرية مثل كل أبطال بريسون ولكنها الحرية بمفهومها المسيحى الذى يجعل من العمل الحر مقاومة من الإنسان للعبودية المفروضة عليه بحكم الخطيئة الأولى ، ويساهم فى تحقيق مبدأ التفكير ، وقد أدى مارتين لاسالى دور ميشيل وماريكا جرين دور جان وقام جان بيلجرى بدور المحقق .

وبينما يرى الناقد البريطانى جون راس تايلور أن " النشال " أقل قيمة من أفلام بريسون السابقة وذلك لأنه " ارتجل فيه كثيرا " (١) يرى الناقد الفرنسى دانييل ميلار أن الفيلم ليس " برسونيا " خالصا ويعتقد أن تأثير الجريمة والعقاب كان واضحا تماما فى العلاقة بين ميشيل والمحقق (٢) .

وفى عام ١٩٧٠ أخرج ليف كوليدوجانوف " الجريمة والعقاب " بنفس الاسم فى الاتحاد السوفيتى . ويعتبر هذا الفيلم أقرب الأفلام إلى النص الأدبى كما هو الحال فى كل الأفلام السوفيتية المعدة عن الأعمال الأدبية . ويبلغ زمن النسخة الأصلية من الفيلم ٢٢٠ دقيقة .

يقول كوليدجانوف " أصبح من المبتذل أن يصرخ المخرجون الذين يخرجون رواية كلاسيكية أن غايتهم الوحيدة هى الأمانة لروح الكاتب ونصه ، ومع ذلك فهذه هى الحقيقة . إن الخلاف كله يكمن فى كيفية فهم هذه العبارة ، فإذا فهم المخرج أن عمله هو الاستنساخ المطلق فهذا فهم غير صحيح فى نظرى أما إذا فهم أن المسألة هى هضم أفكار المؤلف ومعايشتها ومحاولة جعلها أفكاره هو وبأسلوبه هو فذلك هو الفهم الصحيح لمعنى الأمانة للكاتب " .

ويقول الناقد السوفيتى الكسندر كاراجانوف " إن الجريمة والعقاب رواية معقدة متعددة الجوانب وفى حال إعدادها للسينما يمكن اللجوء إلى أكثر من حل ، فهناك فنان قد ينساق وراء توتر الأحداث ويصنع فيلمًا حاداً يشبه الفيلم البوليسى . وقد يركز على حركة الفكر وامتلاء الرواية الفلسفى . وقد يؤكد ثالث على التحليل النفسى العميق لديالكتيك الروح . وقد أراد ليف كوليد جانوف أن يبعث الرواية على الشاشة كما هى ، ورأى فى الاقتراب من الأصل الأدبى وقراءته بإمعان خير وسيلة للتعبير عن ذاته ، ولعله بالرواية (٣) .

---

(١) جون راسل تايلور : السينما عين ترى وأذن تسمع ١٩٦٤ .

(٢) أفلام روبير بريسون : مجموعة فصول لعدة نقاد ١٩٦٩ .

(٣) مجلة الفيلم السوفيتى : عام ١٩٧٠ .

وعلى سبيل الأمانة أيضًا قام كوليد جانوف بالتصوير فى الحوارى والأزقة الحقيقية التى عاش فيها راسكولينكوف ، وقد قام بتمثيل دوره جورجى تارتوركين ، وبدور سونيا تاتيانا بيدروفا ، وبدور بروفيرى اينوكينتى سموكتونوفسكى الذى عرف فى العالم بعد أدائه دور هاملت فى فيلم جريجورى كوزنتسيف عن مسرحية شكسبير .

الأخوة كارامازوف :

قال دستويفسكى فى مذكراته عن رواية " الأخوة كارامازوف " التى أتمها عام ١٨٨٠ قبل وفاته بعام واحد وكانت أخر رواياته " إن أهم ما عالجته هنا هو نفس ما قاسيته بوعى أو بدون وعى طوال حياتى وهذا هو السؤال : هل الله موجود أم غير موجود ؟ " (١) .

ويقول الناقد الأمريكى ريتشارد بسيوال " إن مشكلة آل كارامازوف هى مشكلة الإنسان الحديث الذى لا يملك حتى المعتقدات الثابتة الموجودة عند هاملت كى يهتدى بها " (٢) وقد رأى كل من سارتر وكامى فى عذاب إيفان كارامازوف عذابا وجوديا بالمعنى المعاصر وإن اختلف كل منهما فى النتيجة التى يصل إليها ؛ فالإنسان يصبح وحيداً مقطوعًا ، لا يجد داخل ذاته ولا خارجها أية إمكانية يتعلق بها ، ولكن على حين ينتهى سارتر إلى تقبيح الحياة ينتهى كامى إلى إثبات روعتها (٣) وليس هناك أشهر من قول إيفان : " إذا لم يكن الله موجوداً فكل شئ مباح " الا تساؤل هاملت " أكون أو لا أكون ذلك هو السؤال " .

وكما فى " الجريمة والعقاب " هناك جريمة قتل فى " الأخوة كارامازوف " أيضًا وهذه الجريمة مثل الأخرى تغرى المخرجين بصنع فيلم بوليسى جيد ، ولكن " الأخوة

---

(١) إسماعيل المهدوى : مقدمة ترجمة مسرحية المسوسون .

(٢) أروائع أقرا جيديا فى أدب الغرب : ترجمة د . محمود السمرة .

(٣) إسماعيل المهدوى : نفس المرجع السابق .

كارامازوف " كانت دائما أصعب من " الجريمة والعقاب " فى إعدادها للسينما ويرجع هذا إلى كثافتها الفكرية وشخصياتها الروسية الأصلية وتناولها أفكارًا وأحداثًا لها حساسيتها الخاصة مثل البحث عن الله ، وجريمة قتل الأب الذى يقتله ابنه غير الشرعى سمردياكوف بوحى من مقالات إيفان ، ويتهم بقتله ظلمًا الأخ الأكبر ديمترى .

وأول فيلم ناطق عن رواية " الأخوة كارامازوف " هو الفيلم الألمانى " جريمة ديمترى كارامازوف " الذى أخرجة السوفيتى فيدور أوزيب عام ١٩٣١ ، وركز فيه على شخصية ديمترى دون بقية الشخصيات وعلاقته بالراقصة جروشنكا . وقد مثل دور ديمترى الممثل النمسوى فريتزكورتنبر ودور جروشنكا الممثلة الروسية آناستين ورحل كلاهما إلى هوليود بعد تصوير الفيلم فى ألمانيا .

وأهم فيلمين عن الرواية هما الفيلم الأمريكى الذى أخرجه ريتشارد بروكس عام ١٩٥٨ ، والفيلم السوفيتى الذى أخرجه إيفان بيربيف عام ١٩٦٨ ، وكلاهما يحمل العنوان الأصلى للرواية .

أما الفيلم الأمريكى فقد كشف فيه بروكس رؤيته للرواية فى ١٤٦ دقيقة وتميز ببراعته فى اختيار الممثلين والأداء الممتاز لهم جميعا وهم لى . ج . كوب فى دور الأب ويول برايز فى دور ديمترى وريتشارد بيزهارت فى دور إيفان والبرت سالمى فى دور سمردياكوف وماريا شل فى دور جروشنكا ووليم شاتنر فى دور الأخ الرابع اليوشا الراهب الذى آمن ببراءة ديمترى رغم كل الأدلة القانونية وكلير بلوم فى دور كاترينا الفتاة البورجوازية التى تعبر عن كل تناقضات طبقتها عندما تحب إيفان وتقرر الزواج من ديمترى ثم تضحى بديمترى من أجل أن تتزوج إيفان ، والتى يجعل منها دستويفسكى نقيض الراقصة جروشنكا .

وأما الفيلم السوفيتى فقد اتبع مخرجة إيفان بيربيف نفس المنهج السوفيتى فى إعداد الأعمال الأدبية فى السينما والذى سبق أن أشرنا إليه وأخرج الرواية فى ٢٢٠ دقيقة . وفيه يقوم ميخائيل أوليانوف بدور ديمترى وكيريل لافروف بدور إيفان وأندريه هايكوف بدور اليوشا وليونيلا سكيروا بدور جروشنكا وسفيتلانا كوركوشكو بدور

كاترينا . وقد توفى بيربيف فى أثناء تصوير الفيلم وقام بإخراج المشاهد القليلة الناقصة الممثلين أوليانوف ولافروف . يقول إيفان بيربيف : " إن الأخوة كارامازوف " هو الفيلم الثالث الذى أخرجه عن روايات دستويفسكى بعد " الأبلة " و " الليالى البيضاء " ، وفيه اتبع نفس المبادئ التى أخرجت على أساسها الفيلمين السابقين . إن رواية (الأخوة كارامازوف) رواية شاسعة فلسفية متعددة الجوانب ومن أعمق روايات دستويفسكى ؛ فيها نجد حدة الطبائع الخارقة للعادة وتوترا فائقًا فى الأسلوب ومأساوية المشاعر الملتهبة . ومن المعروف أن هذه الرواية تحفل بالمتناقضات العميقة فالمؤلف يصور كل شخصياته فى لحظات العواطف المتأججة وهذا يتطلب من الممثلين الفهم العميق لعالم كل شخصية والإيمان المطلق فى الظروف التى تعرضها الرواية والانفعال الصادق والقدر الأكبر من قوة التعبير وكل هذا بالطبع دون تزويق ودون خطورة كاذبة وبدون " الدمدمة الطبيعية " الدارجة فى هذه الأيام . إن النجاح فى توصيل هذه الرواية يتطلب من الممثلين القلب المتأجج والعقل الثاقب معا " (١) .

وفى عام ١٩٧٤ أنتج الفيلم المصرى الثانى عن روايات دستويفسكى عن " الأخوة كارامازوف " وأخرجة حسام الدين مصطفى ولعله الفيلم الوحيد من نوعه الذى نقل أحداثها خارج روسيا وجعلها تدور فى مصر وقد عرض باسم " الأخوة الأعداء " .

ويتأثر الفيلم المصرى بالفيلم الأمريكى الذى أخرجه ريتشارد بروكس ومن الواضح لدى مشاهدته أن الممثلين كانوا يضعوا دائمًا أداء ممثلى الفيلم الأمريكى أمام أعينهم ، وكأنما كان إيفان بيوبيف يعنيهم وهو يتحدث عن التزويق والخطورة الكاذبة فكلهم يتشنجون من اللحظة الأولى حتى اللحظة الأخيرة ويهتفون ويصرخون بل ويرتدون الملابس التى ارتداها ممثلوا الفيلم الأمريكى دون اعتبار اختلاف البيئة وزمن الأحداث .

---

(١) مجلة الفيلم السوفيتى : عام ١٩٦٨ .

بيت الموتى :

أخرجت رواية " بيت الموتى " للسينما عام ١٩٣٢ فى الفيلم السوفيتى المسمى بنفس الاسم والذى أخرجه ف . فيدروف .

وقد كتب دستويفسكى هذه الرواية عام ١٨٦٠ من وحى سنوات الاعتقال فى سيبريا ولهذا عمد المخرج السوفيتى إلى إضافة شخصية دستويفسكى إلى شخصيات الفيلم وقام بدوره نيكولاى كاميلوف .

الليالى البيضاء :

كان أول فيلم ناطق على رواية " الليالى البيضاء " التى كتبها دستويفسكى عام ١٨٤٨ هو الفيلم السوفيتى " ليلة فى سانت برسبرج " إخراج جريجورى روشال وفيرا ستورستور فيفيا عام ١٩٣٤ ويعتمد السيناريو على هذه الرواية ورواية " تتوشكا نيزفانونا " أيضاً .

وفى عام ١٩٥٧ أخرج الإيطالى لوكينوفيسكونتى " الليالى البيضاء " بنفس الاسم فى إنتاج إيطالى فرنسى مشترك مثل الدورين الرئيسيين فيه ماريا شل ومارشيليو ماسترويانى حيث دارت الأحداث فى إيطاليا المعاصرة .

يقولو الناقد البريطانى جيوفرى نويل - سميث إن " الليالى البيضاء " تمثل بالنسبة إلى فيسكونتى خطة واضحة على طريق تجاوز الواقعية ، فالواقع فى الفيلم له وجهان اليومى والفكرى وسرعان ما يصبح الفكرى هو الواقعى والشخصيات تبدو تارة وكأنها على المسرح وتارة أخرى فى مساحات واسعة من الفراغ وقد رفض فيسكونتى استخدام المونولوجات الأدبية وعوض ذلك بالتأثيرات السينمائية والمسرحية (١) .

---

(١) جيوفرى نويل سميث : لوكينوفيسكونتى ١٩٦٧ .

وفى عام ١٩٥٩ أخرج إيفان بيربيف فيلمه عن " الليالى البيضاء " بنفس الاسم حيث قام بالدوريين الرئيسيين أوليج سترزينوف وليود ميلامارشينكو . وفى عام ١٩٧١ أخرج روبير بريسون فيلمه عن نفس الرواية باسم " ٤ ليالى فى حياة حالم " .

وفيلم بريسون المشترك بين فرنسا وإيطاليا هو ثالث دستويفسكياته السينمائية بعد " النشال " و " امرأة رقيقة " ، وفية يبلغ دوره التعبير عن رؤيته لعالم الكاتب الروسى رغم تغييره مكان وزمان الأحداث إلى باريس المعاصرة بدلا من سانت بطرسبرج فى القرن التاسع عشر .

يدور الفيلم حول فتاة تنتظر حبيبهاالغائب وفى أثناء انتظارها له يتعلق بها شاب رومانتيكى حالم وفى اللحظة التى يشعر فيها الشاب أنها تحبه مثلما أحبها يعود الغائب فتمضى معه ويعود هو إلى عالمه الخاص مرة أخرى .

الأبـله :

يقول الأستاذ حسن محمود عن رواية " الأبله " التى كتبها دستويفسكى عام ١٨٦٨ " رجل ساذج " ولكنه يد ومثال الحكمة وأناس عقلاء يبدون فى مسلكهم كالمجانين فأية حياة أحق بالتقديس (١) .

وقد ظهر أول فيلم ناطق عن رواية " الأبله " عام ١٩٤٥ وهو الفيلم الفرنسى المسمى بنفس الاسم الذى أخرجه جورج لامبان وقام بالتمثيل فيه جيرار فيليب فى دور ميشكين وادوين فولير فى دور أناستاسيلولوسيين سوديل فى دور روجشتين ويلتزم الفيلم الرواية التزاما حرفيًا دون تفسير خاص .

وفى عام ١٩٥١ أخرج اليابانى أكيرا كيروساوا " الأبله " بنفس الاسم ولكن مع تغيير زمان ومكان الأحداث إلى اليابان بعد الحرب العالمية الثانية وبالتحديد فى هوكايد وأقرب منطقة يابانية إلى روسيا .

---

(١) حسن محمود : دستويفسكى ١٩٤٣ .

يقول كيروساوا : " لقد أردت أن أصنع هذا الفيلم قبل " راشومون " بفترة طويلة . منذ صغرى وأنا أحب الأدب الروسى وقد قرأت الجزء الأكبر منه وفى اعتقادى أن دستويفسكى هو الأعظم . إنه الكاتب الذى كتب بإخلاص عن الوجود الإنسانى (١) " .

وفى الفيلم اليابانى قام ماسايكى مورى بدور كاميدا (ميشكين) وستسيوكوهارا فى دور تيكو (أنا ستاسيا) وتوشيرو ميمقون فى دورأماكا (روجشتين) .

وفى عام ١٩٥٩ أخرج السوفيتى إيفان بيريبيف الرواية بنفس الاسم حيث مثل بورى ياكو فيلييف دور ميشكين وجوليا بورسوفا دور أناستاسيا .

المقامر :

كتب دستويفسكى رواية " المقامر " عام ١٨٦٦ من واقع ولعه الذى أشقاه بالقمار وقد أخرجت الرواية للسينما عام ١٩٤٩ فى الفيلم الأمريكى " الخطيئة الكبرى " الذى أخرجه روبرت سيود ماك ومثل الأدوار الرئيسية فيه جريجورى بيك فى دور الكس وجون هيوسون فى دور الجنرال وأفاجاردنر فى دور بولين .

وفى عام ١٩٨٥ أخرج الفرنسى كلود أوتان لارا الرواية فى فيلم فرنسى إيطالى لنفس الاسم مثل الأدوار الرئيسية جيرار فيليب فى دور الكس وبرنارد بلير فى دور الجنرال وليسلوت بولفر فى دور بولين .

وفى عام ١٩٧٣ أخرج السوفيتى الكس باتالوف الرواية فى فيلم بنفس الاسم وعن فيلمه يقول المخرج " بيدولى " إن من المهم جداً الحديث عن الجيل الجديد فى زماننا ومن هذه الناحية تستهوينى رواية " المقامر " فهى قصة شاب يتفهم العالم

---

(١) دونالد ريش : اكيراكيروساوا ١٩٦٥ .

المحيط به بذكاء وحساسية وهو يكره المجتمع الزائف القائم على النفع ويحاول أن يناضل ضده بطريقته أن يغيرة (١) وقد مثل الدور الأول فى الفيلم نيكولاى بولاليايف .

كروتكايا :

تعرف رواية " كروتكايا " فى اللغة الإنجليزية باسم " الروح المهذبة " وقد كتبها دستويفسكى عام ١٨٤٨ وأخرجت فى السينما عام ١٩٦٠ فى الفيلم السوفيتى الذى أخرجه ف . أيدون ، وفى هذا الفيلم قام أندرية بوبوف بدور المقامر الذى يدفع زوجته إلى الانتحار وقامت اياسافينا بدور الزوجة .

وفى عام ١٩٦٩ أخرج روبيربرسون " كروتكايا " فى الفيلم الفرنسى إلى " امرأة رقيقة " الذى كان أول أفلامه بالألوان .

وكما فى " النشال " وفى " ٤ ليالى فى حياة حالم " بعد ذلك قام برسون بتعصير الأحداث إلى زمان إنتاج الفيلم وبتغيير المكان إلى باريس . يقول بريسون : إن " امرأة رقيقة " فيلم عن استحالة الاتصال والتفاهم ، لست أعنى استحالة التفاهم بين اثنين يفهم كل منهما الآخر ويعيشان سويا ولكن استحالة التفاهم تحت بعض الشروط التى افترضها (٢) .

البديــــل :

أخرجت رواية " البديل " للسينما عام ١٩٦٨ فى الفيلم الإيطالى " الشريك " من إخراج برنارد بيرتولوتشى .

---

(١) مجلة الفيلم السوفيتى : عام ١٩٧٣ .

(٢) مجلة السينما المصرية : عام ١٩٦٩ .

العدد ١١ – ترجمة أمال ممتاز .

وقد كانت هذه الرواية التى كتبها دستويفسكى عام ١٨٤٥ هى ثانى رواية يكتبها بعد " المساكين " ، ولكنها على العكس من هذه لم تلق نجاحًا كبيرًا .

يقول الناقد السوفيتى ديمترى تشيزيفسكى : " إن فكرة المزدوج هى الفكرة التى تتردد فى أدب دستويفسكى كله فى صور مختلفة حتى يمكننا القول بان هذه الفكرة هى جواب على أعمق المشكلات الروحية فى القرن التاسع عشر والتى لا تزال حية فى فلسفة زماننا . إنها تقودنا إلى المركز الأساسى فى أفكاره الدينية والأخلاقية [١] .

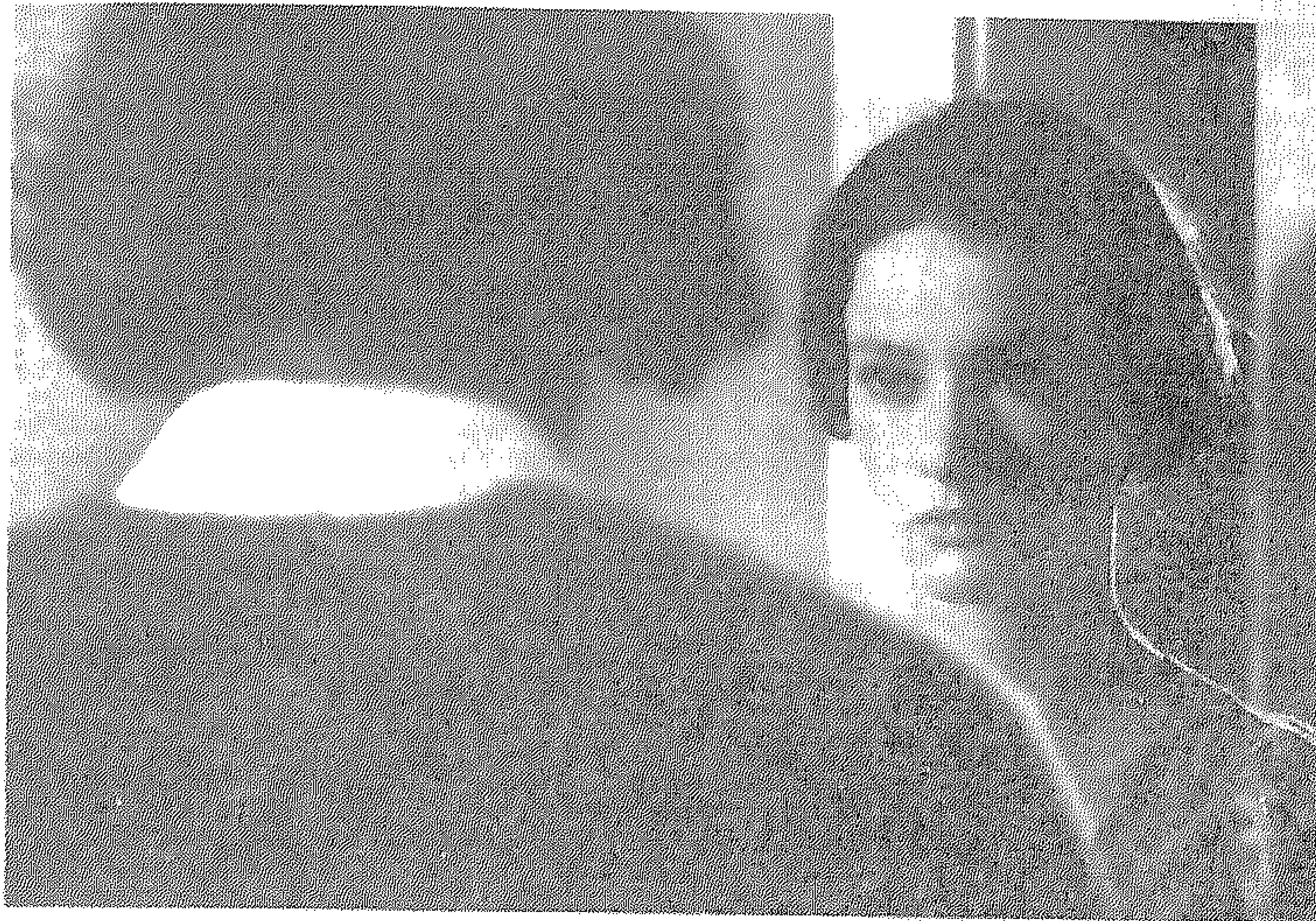
وفيلم " الشريك " على الصعيد الفكرى يطرح نفس المشكلات التى تثيرها رواية " البديل " رغم نقل الزمان والمكان إلى روما المعاصرة ، فيظل بيرتولوتش المثقف المناهض لحرب فيتنام والإمبريالية الأمريكية يعبر بقوة عن ذلك التوفيق بين الظرف التاريخى والمطلق الميتافيزيقى .

---

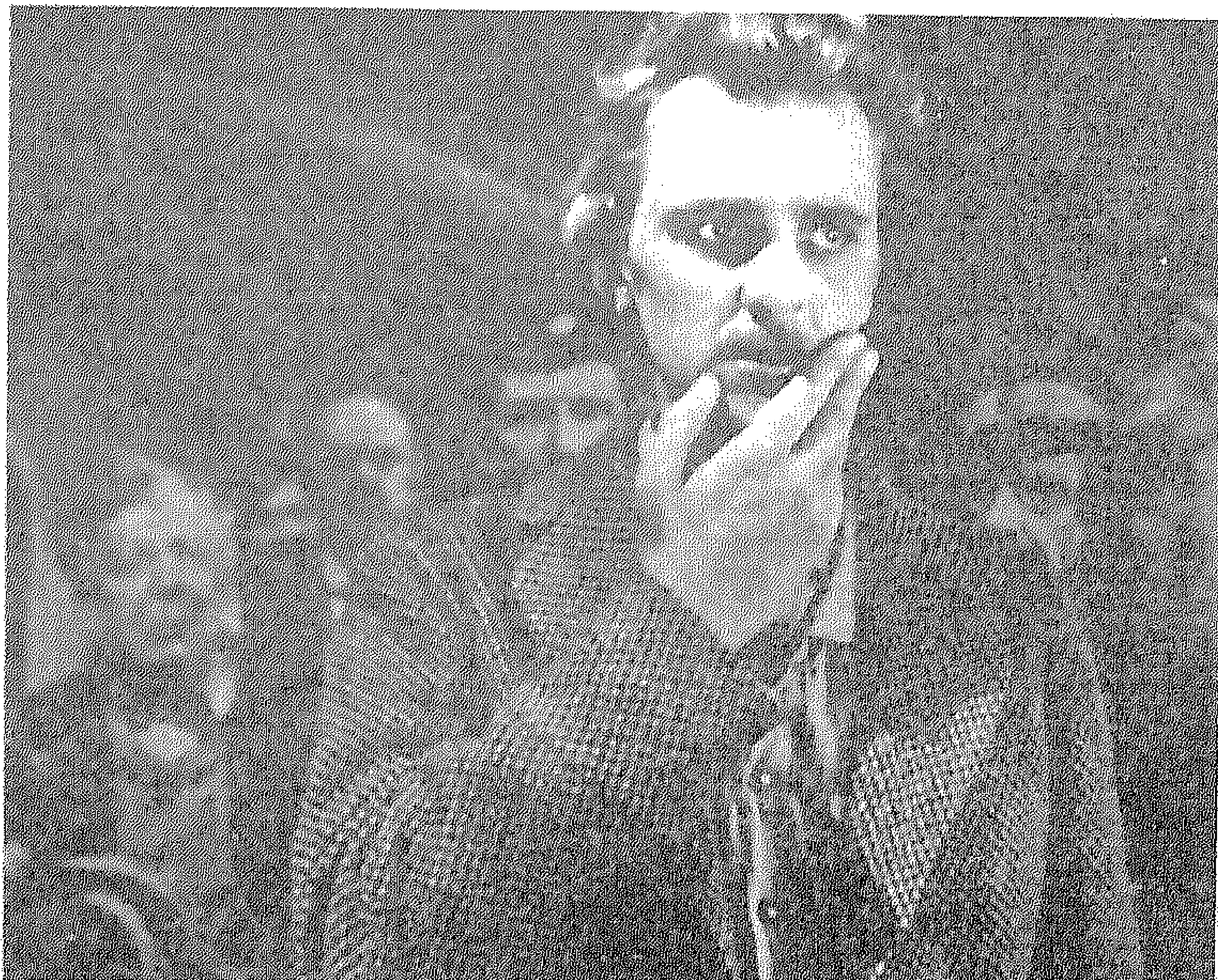
(١) ديمترى تشيزيفسكى : موضوع الشخص الثانى عن دستوفيسكى فى كتاب دستويفسكى ترجمة : نجيب المانع .



يول براينر وماريا شل فى الفيلم الأمريكى « الأخوة كارامازوف »
إخراج ريتشارد بروكس عن رواية دستويفسكى



«الليالى البيضاء » إخراج روبير بريسون



« الأبلة » إخراج أيفان بيريف

تشيكوف

يقول المخرج السوفيتى أندريه كونتشا لوفسكى الذى أخرج فيلم « الخال فانيا » عن مسرحية تشيكوف المعروفة والتى تحمل نفس الاسم إن « المسرح فن كلامى فى المقام الأول ، ولكن مسرحيات تشيكوف لاتسمع بل يحس بها ، وهذا ما يجعلها قريبة من طبيعة السينما » .

وهذا الحكم على فن المسرح ، وعلى مسرح تشيكوف ، يستند عليه مقولات تقليدية باتت ميتة : المقولة الأولى إن المسرح يعتمد على الكلمة المكتوبة ، بينما المسرح منذ نشأته وحتى الآن ، هو فن الكلمة المنطوقة ، وفى إطار الحركة المرئية على خشبة المسرح ؛ وعلى ضوء هذه الحقيقة يكتب الكاتب المسرحى أو يجب أن يكتب مسرحيته . والمقولة الثانية إن مسرحيات تشيكوف تعتمد على إثارة المشاعر الداخلية وتتوجه إلى الوجدان والعاطفة . صحيح أنها لا تسمع ، وهذا حال كل مسرح جدير بالبقاء ، وصحيح أن الموقف الدرامى فيها يحمل أبعادا أعمق من الكلمات ، ولكن هذه الأبعاد جاءت عن طريق هذه الكلمات ، أو بعبارة أخرى عن طريق أسلوب تشيكوف فى استخدام الكلمات بدقة وفى موضعها بحيث توحى به . والمقولة الثالثة إن طبيعة السينما الوصول إلى المتفرج عن طريق التوجه إلى مشاعره ، أو ما يسمى بالطبيعة الحسية للسينما . وهذه الطبيعة حقيقية ولكنها ليست فى تناقض مع الكلمة المنطوقة منذ أن استطاع كبار فنانى السينما أن يجعلوا من الصوت عنصراً من عناصر اللغة السينمائية .

تشيكوف من بين كل أدباء العالم الكبار من القلة المعدودة التى لم يغير إنتاجها المخرجون السينمائيون لصنع الأفلام ، ويرجع ذلك إلى عاملين : أولهما أسلوب تشيكوف الذى برع فى استخدام اللغة الأدبية فى القصص واللغة المسرحية فى المسرحيات ، إلى الحد الذى يصعب معه الاعتماد على هذه القصص والمسرحيات

لصنع الأفلام عنها . والعامل الثانى أن تشيكوف فى كل أعماله كان روسيا إلى درجة يتردد معها كل فنان حقيقى من خارج روسيا فى الاقتراب من هذه الأعمال فى السينما ، ولعل هذا ما جعل كل الأفلام التى أنتجت عن أعماله حتى الآن أفلاما روسية لمخرجين روس .

لقد تم فى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٧٣ إنتاج خمسة أفلام روسية عن أعمال تشيكوف ، كما تم إنتاج فيلم واحد عن حياته . الفيلم الأول « السيدة صاحبة الكلب الصغير » الذى أخرجه جوزيف هايفتس عن قصة قصيرة عام ١٩٥٩ ، والثانى « فى المدينة س » الذى أخرجه هايفتس أيضًا عن قصة قصيرة أخرى عام ١٩٦٦ ، والثالث « الخال فانيا » الذى أخرجه كونتشالوفسكى عن المسرحية المعروفة ، والرابع « طائر البحر » إخراج يولى كاراسيك عن مسرحية بنفس الاسم ، والخامس « الأرجوحة الدوارة » إخراج ميخائيل شفيتسر عن عشر قصص قصيرة ، أما الفيلم الذى أخرج عن حياة تشيكوف « أيكا : حب تشيكوف » إخراج سيرجى بوتكيفتش . وقد قام بدور تشيكوف نيكولاى جرينكو ، كما مثل دوره فى فيلم « فى المدينة س » أندريه بوبوف ، وظهر تشيكوف فى صورة نادرة فى بداية فيلم « الخال فانيا » .

وقد شاهدت الأفلام الثلاثة الأولى المصورة عن أعمال تشيكوف ، واستطيع القول إن أحدا لم يستطع أن يقدم تشيكوف على الشاشة أفضل من جوزيف هايفتس ، وربما لن يبره مخرج آخر فى ذلك إلى أمد طويل .

لقد استطاع جوزيف هايفنس فى فيلمه السابع عشر « السيدة صاحبة الكلب الصغير » ، ثم بعد ذلك فيلمه الحادى والعشرين « فى المدينة س » أن يستجلى بكل أسرار فن تشيكوف ، ويعبر عن وجهة نظره فى الحياة كما عاشها فى روسيا ، والتى كانت وسيلته للتعبير عن رؤيته للعالم وحياة الإنسان فيه . استطاع أن يعبر عن المضمون « الذى لاتعبر عنه الكلمات » كما يقول جوركى عن أدب تشيكوف .

فى « السيدة صاحبة الكلب الصغير » توصل هايفتس إلى المعادل السينمائى للقصة التشيكوفية وكانت قصة الحب المحكوم عليه بالموت سلفا ، والإحباط الرهيب

الذى عبر عنه الكاتب الروسى بمقدرة فذة فى العديد من أعماله ، المقدمة إلى تحفته الأخرى «فى المدينة س » .

وقد كتب هايفتس « فى المدينة س » عن قصة « بونيتش » كما كتب من قبل فيلمه التشيكوفى الأول . وكان كلا الفيلمين مصورين بالأبيض والأسود ولكنه أضاف إلى الفيلم الثانى الشاشة العريضة .

قد انتشرت دائما مقولة جامدة تقول إن الشاشة العريضة لاتصلح لما يمكن أن نطلق عليه « سيناريوهات الحجرة » أى التى تدور فى الحجرات ، ولكن ، وكما يقول بوتكيفيتش : « إن المسألة كلها مسألة نسب ، مسألة كيفية بناء الصورة داخل المنظر . إن أبعاد المنظر لاتفرض الأسلوب أبدا » . وهذا قول صحيح تماما وقد اتبعه هايفتس فى فيلمه التشيكوفى الثانى .

الدرجات الرمادية للأبيض والأسود ، الإيقاع التراجيدى البطىء ، الممثل المدرك لكافة أبعاد دوره ، ثم روح الفهم الشامل التى تبدو فى كل لقطة ، تلك هى الملامح العامة لأسلوب هايفتس فى التعبير عن الرؤية التشيكوفية . أما فى « السيدة ذات الكلب الصغير » فتتابع نمو الحب بين ديمترى وآنا من خلال حياتهما المملة كل مع زوجه الذى ارتبط به دون حب حقيقى . وفى إطار مجتمع سكوتى تتردى فيه روح الإنسان ببطء ، والنبالة هى السمة المميزة للإنسان فى عالم تشيكوف ، والابتذال هو أشد مايثير حتفه ، وكرامة الإنسان فوق كل شئ ؛ ولهذا كله لايملك ديمترى إلا أن يقول فى النهاية ، وقبل أن يفترق عن حبيبته : « لماذا لم التق بك فى شبابى ، كنت أملك كل شئ عدا الحب . أما الآن فقد غطى الشيب شعرى » .

ونفس الحب المحيط والنهاية الحزينة نجدهما فى « بونيتش » أو « فى المدينة » كما أطلق عليها هايفتس . ولكن يختلف الفيلم الثانى عن الفيلم الأول فى اللوحة الاجتماعية الشاملة التى تدور فى إطارها ، وتنبع منها قصة الحب بين ستار تسيف وايكاتيرنيا .

يشاهد ستارتسيف حبيبته لأول مرة وهى تعزف على البيانو فى منزل أسرتها البورجوازية الثرية . لقد جاء إلى المدينة لكى يمارس عمله كطبيب ، وهو لا يجد العزاء

والسلوى فى العمل ، ولايجدهما أيضًا فى منزل أسرتها . هى فقط التى انعشت آمال داخله . وعندما يخرج من منزلها نشاهد مع استمرار العـزف مظاهر الفقر والبؤس فى كل مكان ؛ فـهناك عالمين لايربط بينهـما روسيا القيصرية . ويطارد ستار تسيف حبيبته المزهوة بجمالها وشبابها وتعطيه موعدا على سبيل العبث ، ولكنه يصدق ، ويذهب إلى الموعد وسرعان ما يدرك الحقيقة ، ويذهب اليها فى المرقص ، وهو امتداد لعالم منزل والديها ، وهنا ترفضه بوضوح ، وتعلن أنها سوف تتزوج .

ويتحول ستار تسيف إلى دب سمين . إنه لم يجد فى العمل العزاء أو السلوى ، وإنما وجد فيـه وسيلة النسيـان ، وجمع الأموال . وفى مشـهد من أعظم المشـاهد السينمائية ؛ حيث يصل التعبير عن مدى فهم وإحساس هايفتس بأدب تشيكوف إلى الذروة ، يلتقى ستار تسيف بحبيبته ايكاتيرينا بعد أن فشل زواجها ، وأصبح هو إنسانا آخر غير الذى كان . وكما فى « السيدة صاحبة الكلب الكبير » كان الوقت متأخرا . وكانت الحياة الفاسدة قد دمرت النبالة . ولم يعد هناك غير الابتذال .

يقول هايفتس أن « يونيتش » هى أوضح قصص تشيكوف ، وأبرزها مسحة اجتماعية ، وقد أقول إنها أكثرها تعرضا وتحزب . إن فيها عالما برمته ، وعهداً برمته ، ما هى مشاكله ؟ يقول فنان السينما السوفيتى : « يبدو لى أن مشكلته الرئيسية هى مشكلة الفرد والمجتمع . فى وسع المجتمع أن يصنع الإنسان ، وفى وسعه أيضًا أن يصنع التافه المحروم من العواطف الإنسانية والأفكار والتطلعات وهذه المشكلة حالية وملحة جداً فى العالم المعاصر » .

ويقول هايفتس إن فيلم «فى المدينة س » هو الفيلم الثانى الذى أخرجه عن قصة من تأليف تشيكوف . وفيه طور نفس المبادئ التى أخرجت على أساسها الفيلم الأول « السيدة صاحبة الكلب الصغير » . أعنى الأمانة التامة بالنسبة للمؤلف ، ولكن ليس على نحو أعمى ، وإنما بالعثور على الحلول الملائمة للتعبير السينمائى ، وهى مهمة المخرج كما أتصورها أمام كل عمل أدبى » .

وقد لجأ هايفتيس فى فيلمه التشيكوفى الثانى إلى ابتداع دور نرى فيه تشيكوف إلى جانب الأحداث ، وليس داخلها ، أو مراقبا لها من بعيد . فى البداية نرى تشيكوف

فى الطريق إلى حيث وباء الكوليرا الذى ذهب يكافىء فى بطولة حقيقية ، وصمت حقيقى ، وتلك صفحة هامة من صفحات هامة من صفحات حياته . ثم نراه مرة ثانية قبل أن يدرك ستار تسيف حقيقة مشاعر ايكاترينا ، ثم بعد أن يدرك هذه الحقيقة ، وهو يعالج المرضى ، وكان الطبيب الوحيد لأكثر من ٣٠ قرية . ولاشك أن تطابق مهنة تشيكوف ومهنة شخصية ستار تسيف كانت من بين دوافع هايفتس إلى خلق هذا الدور فى فيلمه ، ولكنه بالطبع لم يكن الدافع الوحيد . يقول هايفتس فى تفسير هذا الدور « عند ما نرى المؤلف إلى جانب ستار تسيف الذى بلغ الحد الأقصى من الشعور بالفراغ الروحى ، يتكشف لنا بوضوح المغزى الاجتماعى للقصة . إن شخصية الكاتب الإنسانى الكبير تتيح الإشارة بمزيد من الحدة إلى فراغ حياة ستار ستيف الخالية من كل هدف » .

وبقدر ما كان أندريه موسكفين مصور « السيدة ذات الكلب الصغير » بارعا فى خلق الدرجات الرمادية المناسبة للتعبير عن الموضوع على نحو لم يتفوق عليه فيه هنرى مارانجيان مصور « فى المدينة س » ، كان أناتولى بابانوف فى دور ستارتسيف مجسدا للمعانى التشيكوفية أفضل من الكسى باتالوف فى دور ديمترى فى الفيلم الأول ولعل من أسباب ذلك الغنى الهائل فى شخصية ستارتسيف والتحول الكبير الذى يصير إليه ، والذى يعطى الممثل فرصة أكبر للإبداع والإجادة .

يأتينا فيلم « الخال فانيا » إذن بعد أن وصل هايفتس إلى الذروة فى التعبير عن أدب تشيكوف ، وفى تعصير هذا الأدب . ولاشك أن المقارنة بين فيلمى هايفتس وفيلم كونتشا الوفسكى تبرز النتيجة الباهتة التى وصل إليها كونتشا الوفسكى . إن « الخال فانيا » تؤكد أهمية المخرج الشاب فى السينما السوفيتية المعاصرة ، ولكن دونه الكثير مما يتوفر فى فيلمى هايفتس .

لقد كان « المدرس الأول » أول فيلم طويل يخرجه كونتشالوفسكى ، ولايزال هذا الفيلم أفضل أفلامه ، وليس « الخال فانيا » كما يقول . إن التصريح الذى قاله كونتشالوفسكى فى حديثه إلى الليترفرانسيس المنشور فى عدد العاشر من نوفمبر عام ١٩٧١ ، لا يقل مراوغة عن قوله إن المشكلات التى يواجهها المخرجين السوفييت ، وفنانى السينما فى هذا البلد العظيم هى مشكلات جمالية فقط ، كلا إن الفنان

السوفيتى يواجه الرقابه ، مثله فى ذلك كل الفنانين فى العالم مع اختلاف الهدف من هذه الرقابة . ونحن لا نعترض على أهداف الرقابة لكننا نعترض على وجودها ذاته ، وعلى تصور السلطات أنها أقدر على توجيه الفنان . وسوف يظل الفنان دائما كما كان موجها ، ولكن من خلال ذاته ، ومن خلال مدى إدراكه لمشاكل المجتمع الذى يعيش فيه ، وتعبيره عنها ، وعن رؤيته للعالم وهذا الإدراك مقياس لدى جدارته فى نفس الوقت .

إن اتجاه كونتشالوفسكى إلى الأدب فى فيلمه الثانى « عش النبلاء » المعد عن رواية إيفان تورجنيف ، وفى فيلمه الثالث « الخال فانيا » ، يرتبط على نحو ما بمنع فيلم « أندريه روبلوف » الذى كتبه له السيناريو عدة سنوات ، ويمنع فيلمه الطويل الذى اختفى وغرق فى حصار من الصمت ، والمسمى « آسيا العرجاء » .

إن فنانا شابا له طموح كونتشالوفسكى ، وحسه النقدى الذى بدأ فى « المدرس الأول » ثم فى فيلم « أندريه روبلوف » الذى أخرجه صديقه وزميله ورفيق كفاحه أندريه تاركوفسكى لا يستطيع أن يخرج من جلده ، ويعود إلى القرن التاسع عشر بنفس السهولة التى يمكن بها جوزيف هايفتس أن يفعل .

لقد نجح كونتشالوفسكى فى العثور على المعادل السينمائى لمسرحية « الخال فانيا » ، فلم تكن النتيجة فيلما مسرحيا رغم الديكورات المحدودة ، والحركة المحدودة داخلها . لمس مخرجنا بقوة ، وعلى نحو لايخلو من العنف بؤس الحياة الداخلية لفانيا . وعبر عن العلاقات المبتورة المقضى عليها ، والإحباط والفشل الذى تعانيه سونيا فى حبها للطبيب ، وفانيا فى حبه لهلينا ، وهيلينا فى حيرتها بين زوجها وبين الطبيب . ولكنه افتقد شاعرية تشيكوف ، وجاء الفيلم أقرب إلى شرح للمسرحية .

ورغم نجاح كونتشالوفسكى فى توظيف حركة الكاميرا داخل الديكورات المحدودة ، وخاصة فى المشهد الوحيد المصور بالكاميرا الحرة (المحمولة على اليد) والذى يصور هيلينا وهى تهبط من السلم ، وسونيا وهى تهرع إليها لتعرف ماذا قال لها الطبيب الذى تحبه فى صمت . ونجاحه فى توظيف تلك الديكورات ذاتها بممراتها المتداخلة ، وسقوفها المنخفضة فى التعبير عن طبيعة الحياة فى المزرعة . ورغم نجاحه فى اختيار الممثلين ونبوغ اينوكونتى سموكتونوفسكى فى دور فانيا وسيرجى بوند

ارتشوك فى دور الطبيب ، والمباراة الممتعة التى خاضاها فى بعض المشاهد ، رغم ذلك كله فقد فشل المخرج فى استخدام الإضاءة والألوان والإيقاع والموسيقى .

إن الإضاءة فى بعض اللقطات الثابتة ، أى حيث لاتتحرك الكاميرا تقترب من مستوى الإضاءة فى لوحات وميرانت الخالدة ، أما فى اللقطات التى تتحرك فيها الكاميرا فتختلف تماما مما يمزق الأسلوب . تتوزع والألوان بين الألوان الواقعية ، والألوان الواحدة دون مبررات درامية واضحة . ولست أعنى بهذا أن الأبيض والأسود هو ما يصلح لتصوير الأفلام المعدة عن أعمال تشيكوف كما قد يتصور البعض بناء على المقولات الثابتة الميتة عن الألوان الأبيض والأسود ، ولعل هذه المقولات هى التى دفعت المخرج إلى استخدام الألوان الواحدة أحيانًا ، ووصفها بأنها « تفسيره لدراما تشيكوف » كما جاء فى حديث الليتر فرانسيس سالف الذكر ، وإنما أعنى أن هذه الألوان الواحدة كما رأيناها فى الفيلم جاءت أقرب إلى استخدامها فى الدراما البريختية ، وليس فى الدراما التشيكوفية ؛ إذ أن فقدان المبرر الدرامى الواضح جعلها تغرب المشاهد عن الحدث . أما عن الإيقاع فقد أراد كونتشالوفسكى بالطبع أن يخلق إيقاعا تراجيديا بطيئا ملائما للفيلم ، ولكنه فقد السيطرة عليه فى الجزء الأول وسقط فى الملل بكل معنى الكلمة . وأخيرا الموسيقى ، والفشل فيها مرجعه استخدامها فى إحدى اللقطات الأخيرة مرة واحدة فقط عندما تبادل الطبيب قبلة الوداع مع هيلينا . لقد اختار كونتشالوفسكى ألا يستخدم الموسيقى طوال الفيلم ، كما فعل فى المدرس الأول ، وهو اتجاه صحيح ؛ لأن الموسيقى ليست من مفردات اللغة السينمائية ، ولا تمثل إحدى العناصر العضوية فى الفيلم السينمائى ، ولكن استخدام الموسيقى فى هذه اللقطة جعل من عدم استخدامها طوال الفيلم معنى آخر غير الذى قصده المخرج من ذلك ، لقد جعل من هذه القبلة ذروة درامية ، وليس لدى تشيكوف ذرى .

إن أدب تشيكوف نبع لن ينضب رغم قلة الأفلام المنتجة عن الأدب ، ولكن هذا الأدب يحتاج إلى قدر كبير من الصدق فى الإحساس ، والمهارة فى الصنعة .



لقطة من فيلم « السيدة ذات الكلب الصغير »

ميشيما

قبل عرض الفيلم الأمريكى « ميشيما » إخراج بول شرادر فى مسابقة مهرجان كان عام ١٩٨٥ ، نشرت تعريفا مطولا بالفيلم فى إحدى رسائلى من المهرجان تحت عنوان « هل يفوز ميشيما بالجائزة الكبرى » . وكان هذا التوقع يستند إلى أن الفيلم أمريكى ، ومن إخراج شرادر ، وعن حياة الكاتب اليابانى ميشيما ، وفى عام ١٩٨٥ حيث العلاقات الأمريكية اليابانية أشبه بالمعادلة الرياضية التى تزداد تعقيداً . وبعد مشاهدة الفيلم لم يخب ظنى ، وبعد نهاية المسابقة كان رأيى أنه أهم أفلامها ، وعند إعلان النتائج لم يكن من الغريب أن يفوز بجائزة أحسن إسهام فنى لمصوره جون بايلى ، ومصممة مناظره ايكو ايشوكا ، ومؤلف موسيقاه فيليب جلاس .

ولد يوكيو ميشيما فى ١٤ يناير عام ١٩٢٥ ، وانتحر كما كان يفعل الساموراى فى التاريخ البعيد لليابان بشق المعدة بالسيف فى ٢٥ نوفمبر عام ١٩٧٠ وهو فى ذروة العطاء الأدبى ، وذروة النجاح فى اليابان والعالم كله . وليس الانتحار فى سن الخامسة والأربعين ، وفى ذروة العطاء والنجاح ، أغرب أحداث المبدع الذى كتب الرواية والشعر والقصة القصيرة والمسرح والنقد كما مثل فى السينما وأخرج إحدى رواياته ومثلها ، فحياته القصيرة ، وإبداعه الغزير ، سلسلة من التناقضات الحادة .

كان ميشيما زوجا وأبا ، وكان فى نفس الوقت لواطيا يجهر بذلك علنا . وعندما استدعى للخدمة العسكرية كان سعيدا ، ولكنه لم يقبل لضعف بنيته . وفى أثناء الحرب العالمية الثانية كان ضد الحرب ، وفى نفس الوقت يؤمن بالعسكرية اليابانية ، وكان يدافع عن تقاليد اليابان القديمة فى الحياة والأدب ، ومع ذلك فقد تأثر بالآداب الغربية ربما أكثر من أى كاتب يابانى آخر ، واستخدم الأساطير اليونانية فى بعض أدبه . وكان ميشيما ضد اليمين ، ويرى أنه جعل من اليابان « شركة » ، ولم تعد وطنا . وكان

اليسار ضده ، ويعتبره من اليمين الفاشى . بل إن يوكيو ميشيما ليس يوكيو ميشيما ، فهذا اسمه المستعار ومعناه « الكبرياء الأميرى » أما اسمه الحقيقى فهو كيميتاكى هيراوكا .

ولد ميشيما لأب من موظفى الحكومة اليابانية لا يطيق الأدب أو الفن ، وحسب التقاليد اليابانية القديمة كان من حق جدته لأمه أن تختاره للحياة معها ، ولم يكن من حق والديه الاعتراض ، وكانت الجدة مولعه بالتاريخ القديم ، وتعشق الأساطير ومسرح النو ومسرح الكابوكى ، وتعتبر حفيدها وريث كل تقاليد الماضى العريق . وفى سن الثانية عشرة عاد الصبى ميشيما إلى والديه ، وبدأ يكتب الشعر ، وشجعت أمه ميوله الأدبية ، فأصدر أولى رواياته « الغابة المزهرة » وهو دون العشرين عام ١٩٤٤ . وحتى يرضى أبيه تخرج ميشيما فى كلية الحقوق ، وعمل موظفا فى الحكومة ، ولكنه استقال بعد تسعة شهور ، وقرر أن يعيش حياته كما يريد .

صدم ميشيما صدمة كبيرة عندما استمع إلى الإمبراطور هيرو هيتو وهو يعلن فى الراديو بناء على أمر الجنرال الأمريكى أنه إنسان ، وليس من الآلهه ، وأن اليابان كانت تعيش على الأوهام ولا يجب الموت من أجل الأوهام . وظل ميشيما يكتب لمدة ثلاثة أيام متوالية كتابه « أصوات الموتى الأبطال » الذى يعتبر من أكثر كتبه عنفا ضد « أمركة » اليابان . وكما كانت روايته الثانية « اللصوص » عام ١٩٤٦ ، والتى قدمها ياسونارى كاواباتا (نوبل ١٩٦٨) هى سبب شهرة ميشيما فى بلاده ، كانت روايته الثالثة « اعترافات قناع » هى سبب شهرته فى العالم بعد أن ترجمت إلى أكثر من لغة وفى هذه الرواية بدت ميوله اللواطية واضحة .

وفى بداية الخمسينات سافر ميشيما إلى سان فرانسكو ولوس أنجلوس ونيويورك وريودى جانيروو باريس وأثينا ، ثم تزوج عام ١٩٥٨ من يوكو شوجييياما وأنجب ابنته نورريكو عام ١٩٥٩ وابنه ايشيرو عام ١٩٦٢ . وفى بداية السيتينات مثل لأول مرة فى السينما فى فيلم « الولد الفظ » ، دور رجل عصابات عنيف ، ثم كتب رواية « الوطنية » وأخرجها للسينما ومثل الدور الأول فيها ، وقام بعدة رحلات أخرى منها رحلة إلى مصر حيث وقف ساعات طويلة فى رحاب أهرامات الجيزة . وقد تم إنتاج أكثر من فيلم يابانى عن رواية ميشيما « صوت الأمواج » ، كما تم إنتاج فيلم بريطانى عن

رواية «البحار الذى لفظه البحر» ، اشترك فى تمثيله كريس كريستوفر سن مع سارة مايلز . وكما انتحر ضابط الجيش بطل رواية « الوطنية » بطريقة الساموراى ، انتحر بنفس الطريقة بطل رواية « مجرى الخيول » التى صدرت عام ١٩٦٦ .

كان ميشيما قد تأثر كثيرا بكتاب قديم صدر عام ١٧١٠ من إحدى عشر مجلداً ، وعرف باسم « الهاجاكورى » ، وهو ذكريات محارب قديم من الساموراى يدعى جوشو ياما موتو أملاه على أحد تلاميذه ، ثم أمره بإحراقه ، ولكن التلميذ لم ينفذ وصية أستاذه . وفى أثناء سيادة النزعة العسكرية فى الثلاثينات أصبح هذا الكتاب من أشهر الكتب اليابانية وأكثرها توزيعا ، وبعد الحرب صادرته السلطات الأمريكية ، ومنعت توزيعه . وعن هذا الكتاب أصدر ميشيما كتابا عام ١٩٦٧ قبل انتحاره بثلاث سنوات ، وفيه يقول : « إن طريقة الانتحار المعروفة باسم الهار اكيرى ليست علامة هزيمة كما ينظر إليها فى الغرب ، وإنما هى التعبير الأسمى عن الإراده الحرة لحماية الشرف » .

يقول ميشيما عن الساموراى : « مهنة الساموراى هى الموت . ليس من المهم كيف ، ولا فى أى عمر . أنه محرك كل حياته ، وفى اللحظة التى يخشى فيها الساموراى الموت ، أو ينكره ، لايعد من الساموراى » . ورغم بلوغه الأربعين تعلم ميشيما الكاراتيه ، وتدرب على إطلاق النار . وفى عام ١٩٦٨ أسس فرقة عسكرية خاصة وسماها « درع المجتمع » . وفى ٢٥ نوفمبر عام ١٩٧٠ ارتدى ميشيما ملابس فرقته الخاصة، واصطحب معه أربعة من أفرادها، واحتلوا مكتب قائد قوات طوكيو المسلحة ، واتخذوه رهينه بعد معركة قصيرة جرحوا فيها ستة من ضباط القاعدة بالسيوف ، وكان مطلب الكاتب الوحيد أن يجتمع جنود القاعدة ويستمعوا إلى بيان يريد أن يلقيه عليهم . وبالفعل كان له ما أراد واجتمع الجنود .

قال ميشيما فى بيانه إن من الضرورى إحياء العسكرية اليابانية وإلا فإن الغرب سوف يسيطر على اليابان حتى نهاية القرن القادم . وقال إما أن نبقى يابانيين أو نموت ، فليس المهم العيش على أى نحو ، وإنما المهم ألا تموت الروح ، وليس المهم الحرية والديموقراطية ، وإنما المهم اليابان التاريخ والتراث والتقاليد . وبعد أن انتهى من خطابه الذى قوطع أكثر من مره بشتائم من الجنود : مثل ، اخرس أيها الشاذ ،

أو هذا كلام مجانين ، هتف ميشيما بالحياة الطويلة للإمبراطور ثلاث مرات ، ثم بدأ الانتحار .

أمسك ميشيما بالسيف وشق معدته شقا بلغ ١٣ سنتيمترا ، ثم طلب من الجنرال أن يقطع رأسه ، ولكن الجنرال كان مضطربا ، فلم يتمكن من قطع الرأس بعد ثلاث ضربات ، وهنا قام أحد الرفاق الأربعة بالضربة الأخيرة . وبعد أن فصلت رأس ميشيما عن جسده ، وبناء على وصيته ، لحق به تلميذه الأثير موريتا ، وتناثرت الدماء في مكتب الجنرال . وكان ميشيما يحيط رأسه بالعصابة التي ترمز إلى رفض «أمركة» اليابان . وفيما بعد تبين أنه كتب على هذه العصابة العبارة التالية « إن الرجال يجب أن يكون لهم لون أزهار الكرز حتى عند موتهم » ، وهي من عبارات كتاب « الهاجاكوري » . تقول الكاتبة الفرنسية الكبيرة مرجريت يوسينار في كتابها عن ميشيما ، الذي ترجمه بسام حجار في بيروت عام ١٩٨٤ : « لعل طريقة بروز الخصوصيات اليابانية التقليدية إلى السطح ، وانفجارها لحظة موته ، هي التي تجعل من ميشيما الشاهد ، وبالمعنى الأصلي للكلمة الشهيد على اليابان البطولية التي التقاها على نحو ما عكس التيار » .

وقد حاصرت السلطات اليابانية الفيلم الأمريكي الذي أخرجه شراد عام ١٩٨٥ ، رغم أنه صور في اليابان ويعتبر أول فيلم أمريكي ناطق باليابانية . كما منعت في نفس العام كتاب « حياة وموت ميشيما » للكاتب البريطاني هنري سكوت الذي كان على صلة وثيقة بالكاتب الياباني . وفي حديث لجريدة لوموند الفرنسية قال هنري سكوت أن اليابانيين يحاولون إبعاد النظرة التشاؤمية لميشيما عن الأجيال الجديدة قدر الإمكان . وقال أن الميلشيا التي أسسها ميشيما مولها رئيس مجلس الوزراء آنذاك ايزاكو ساتو الفائز بجائزة نوبل للسلام . كان الحزب الحاكم إذن يمول نشاطا مسلحا يرفع شعارات مناهضة للحكم . لقد أيدوه في السر ، ورافقوه حتى انتحر ، ثم بصقوا على جثمانه .

أما بول شرادر مخرج فيلم « ميشيما » ، فقد ولد عام ١٩٤٦ ، وبدأ حياته الفنية كاتبا للسيناريو حيث حقق نجاحا مرموقا ، وفي عام ١٩٧٨ أخرج أول أفلامه « الياقة الزرقاء » ، ثم « جنس عنيف » و« الأمريكي العابث» عام ١٩٧٩ ، ثم « الناس القطط »

عـام ١٩٨٢ . وبعد ثلاث سنوات من العمل أنجز شرادر فيلمه الروائى الخامس عن ميشيما ، والذى كتبه مع شقيقه ليونارد شرادر الذى التقى ميشيما فى اليابان وعرفه عن قرب ، ودرس أدبه ، وصوره جون بايلى الذى سبق وصور « الأمريكى العابث » ، و « الناس القطط » فى ٤١ موقعا داخليا وخارجيا للتصوير عبر ٧٥ يوما ، وقام بإنتاجه فرنسيس كوبولا وجورج لوكاس بميزانية تجاوزت خمس ملايين دولار ، ووزعته داخل الولايات المتحدة وبعض مناطق العالم شركة أخوان وارنر .

قال كوبولا لقد جعل ميشيما من حياته دراما ، ومن أعماله الدرامية تعبيراً عن حياته . إنه كاتب من القرن العشرين يملك طاقة كبرى (٤٠ رواية ١٨ مسرحية غير القصص القصيرة والأشعار والدراسات والأفلام أيضًا . كان ميشيما رجل نهضة ، ولذلك فهو ليس شخصية يابانية فقط ، وإنما شخصية عالمية بكل معنى الكلمة . وقالت الفنانة اليابانية ايكو ايشوكا التى صممت مناظر الفيلم لقد عبر ميشيما عن الصراع بين قيم الغرب وقيم الشرق وكان جسرا للتواصل بينهما فى نفس الوقت . أما كين أواجاتا الذى قام بدور ميشيما، وهو ممثل الدور الرئيسى فى فيلم « أنشودة نارایاما » الفائز بالسعفة الذهبية فى كان ١٩٨٣ فقال إننى أشك فى أن هناك من يستطيع القول بأنه يعرف ماذا كان ميشيما على وجه التحديد ، ولكن موهبته وطاقته وتوتراته تجعل منه دورا لا يقاوم .

العنوان الكامل لفيلم شرادر «ميشيما : حياة فى أربعة فصول» وسيناريو الفيلم نص مركب من أكثر نصوص السينما المعاصرة فى العالم جمالا واكتمالاً . فالفصول الأربعة (الجمال – الفن – الفعل – تناغم السيف والقلم) لاتسرد حياة الكاتب وموته ، وإنما تعبر عنها ، وعن عالمه الفنى فى نفس الوقت : عن كيف كانت حياته درامًا ، وأعماله الدرامية تعبيراً عن حياته على حد قول كوبولا .

إن أحداث الفيلم كلها تدور يوم موت ميشيما ، مع العودة إلى الماضى ، ومع تجسيد لحظات رئيسية فى ثلاث من رواياته وهى «معبد البافليون الذهب» ، و «منزل كيوكو» ، و «مجرى الخيول» ، ولكن على نحو مبتكر وجديد تماماً .

يبدأ كل فصل من الفصول الأربعة بمشاهد يوم الموت ، ويتحرك الزمن فى كل فصل بين مشاهد الحاضر (يوم الموت) ومشاهد الماضى عن حياة الكاتب من طفولته إلى صباه إلى شبابه ورجولته (أربعة ممثلين) ومشاهد رواية من الروايات الثلاث ، ففى الفصل الأول مشاهد «معبد البافليون الذهبى» ، وفى الثانى «منزل كيوكو» ، وفى الثالث والرابع «مجرى الخيول» . وتتكامل المجموعات الثلاث من المشاهد فى بناء درامى دقيق مثل بنى الأشكال الموسيقية ، ففى داخل كل فصل يرد الماضى على الحاضر والحاضر على الماضى ، ويرد الفن على الحياة ، وترد الحياة على الفن . ومع موت ميشيما فى النهاية نرى مصائر شخصياته الرئيسية فى الروايات الثلاث تتوالى فى تعاقب متصل .

وعلى شريط الصورة تكتب عناوين الفصول الأربعة ، وداخل كل فصل تتكرر كتابة عنوان ٢٥ نوفمبر ١٩٧٠ لمشاهد الحاضر ، كما يكتب عنوان كل رواية من الروايات الثلاث قبل المشاهد التى تجسد أحداثها . أما على شريط الصوت فهناك راو يمثل ميشيما فى الحاضر والماضى ، يتدخل بحذر للتعليق فى كلمات قليلة تدفع بالأحداث ، وتعبر عما لايمكن التعبير عنه إلا بالكلمات . ولأن السيناريو يعبر عن حياة ميشيما وعالمه الفنى والترابط العميق بينهما ، ولايسرد هذه الحياة على نحو موضوعى ، يستبعد كاتباه مثلاً زواج ميشيما وإنجابه لطفليه ، ويختارا من رحلاته إلى الخارج رحلته إلى آثينا ، كما يختارا من رواياته الثلاث المشاهد التى تخدم وجهة نظرهما ، وليس بقصد التعبير عن هذه الروايات .

فى الفصل الأول «الجمال» يقوم ميشيما من النوم ، ويشرب قهوة الصباح ، ويرتدى ملابس «درع المجتمع» التقليدية، وعلى شريط الصوت يقول الراوى - ميشيما : «لقد وجدت طريقة للتعبير بشكل مختلف» . فإذا كان المتفرج يعرف أن ميشيما قرر الانتحار ، يتابع الفيلم ليعرف كيف ولماذا ، وإذا لم يكن يعرف ، يتابع ليعرف ما هى هذه الطريقة للتعبير بشكل مختلف . ومن الحاضر نتحرك إلى الماضى إلى ميشيما الطفل وجدته تصحبه إلى مسرح الكابوكى ، وإلى ميشيما الصبى فى الثانية عشرة من عمره وهو يكتشف ميوله المثلية . يقول الراوى : «أدركت أن الحياة تتكون من الكلمة والعالم .. الكلمة تصنع العالم ، ولكن آلعالم لايعبأ الكلمة» .

ومن الماضى ميزوجوشى الراهب (١٦ سنة) بطل «معبد الباقليون الذهبى» (صدرت عام ١٩٥٦) الذى يدفعه صديقه كاسيواجى لفض بكارته مع إحدى الفتيات ولكنه يفشل ؛ لأنه مشدود بجمال المعهد الذهبى . يقول ميزوجوشى : «الجمال الآن هو عدوى .. الحياة لم تعد ممكنة إلا بتدمير المعبد الذهبى» . ومن الرواية نعود إلى الماضى والجيش يرفض ميشيما لعدم لياقته البدنية ، ويلجأ ميشيما إلى أمه ، ويقول الراوى : «اتخذت اسم يدكيو ميشيما» ثم يلجأ ميزوجوشى إلى عاهرة ويحاول مرة أخرى دون جدوى . يتمنى ميزوجوشى أن تدمر الطائرات الأمريكية المعبد الذهبى بالقنابل ولكن هذا لايحدث . وفى النهاية لايجد مفرا من إحراق المعبد وقد قال له كاسيواجى أن على المرء أن يتحرر من الجمال أيضا .

وفى الفصل الثانى «الفن» يغادر ميشيما منزله يوم الموت ويقلع بالسيارة مع أربعة من أفراد فرقته ، وفى الماضى ترى الكاتب الشاب الناجح وقد أصبح من أعلام الأدب فى بلاده والعالم . ومن الماضى إلى أوسامو (٢٢ سنة) بطل «منزل كيوكو» (صدرت عام ١٩٥٩) ، وهو ممثل فوضوى فقير يتشاجر مع أمه عاملة المقهى لينفق على عشيقته الجميلة ميتسوكو . ومن أوسامو إلى ميشيما فى الماضى يرقص فى مقهى من مقاهى اللواطيين، ويسافر إلى آثينا ، وأمام آثارها القديمة يكتشف التناغم بين الجمال والأخلاق. يقول الراوى : «رأيت الجمال والأخلاق شيئًا واحداً وكل منهما مثل الآخر» .

ويعمل أوسامو على بناء جسده . يقول : «إنه عمل فنى قائم بذاته لايحتاج إلى تقليد . «فيرد عليه صديق» إذا كنت حريصاً على جسدك يجب أن تنتحر وهو فى قمة الجمال» . ومن أوسامو ننتقل إلى ميشيما وهو يعيد بناء جسده ، ويتخلص من العقدة التى لازمته منذ أن رفضه الجيش لعدم لياقته البدنية . ولكن أوسامو يبيع جسده كصاحبة المقهى الذى تعمل فيه أمه ، والتى تكبره فى السن ، ويعيش معها علاقة مازوكية سادية تشوه جسده بالحروق والجروح . وبين حركة ميشيما فى الماضى وحركة أوسامو فى الرواية نرى صورا فوتوغرافية لميشيما عندما كان يصور نفسه

كموديل حتى يختبر مدى نجاحه فى إعادة بناء جسده ، ومنها الصورة المشهورة وهو يقلد القديس سام سباستيان حاملا الرمح فى مواجهة الشر .

وفى الفصل الثالث «يصل ميشيما إلى مقر قيادة قوات طوكيو المسلحة ، ويطلب مقابلة القائد . وهنا ، ولأول مرة ، لانتنقل من الحاضر إلى الماضى ، وإنما إلى رواية «مجرى الخيول» (صدرت عام ١٩٦٦) التى تمجد الحياة العسكرية من خلال بطلها ايساو (١٩ سنة) . فهو رجل فعل ، يتقن فن السيف (كيندو) ، ويرى أن اليابان المعاصرة فقدت روحها وأن إنقاذها لن يكون إلا على أيدى جيش لايؤمن بغير الإمبراطور . وكما يؤسس ايساو «مجموعة قدوة» مع الملازم هورى ، نرى ميشيما وهو يؤسس «درع المجتمع» ويواجه الطلبة اليساريين فى الجامعة رغم رفضهم لأفكاره ، ونرى هؤلاء الطلبة يعبرون عن إعجابهم بشجاعته .

يخطط ايساو للانتحار على طريقة الساموراى ، ويقول لمريديه : «لاتخافوا موت الجسد ، وإنما موت الروح» ، وتقوم الشرطة بالقبض على ايساو قبل تنفيذ الانتحار . ولكن أحد الضباط يتعاطف معه ؛ فيهرب ، ويقتل أحد رجال الأعمال ، وينتحر . وهنا نرى مشاهد من فيلم «الوطنية» الذى كتبه ميشيما عن روايته وأخرجه ومثل الدور الأول فيه ، وهو دور ضابط ينتحر بنفس الطريقة التى انتحر بها ايساو ، والتى انتحر بها ميشيما بعد ذلك . فالمبدع اليابانى الفذ لم يكتب فقط عن انتحاره ، وإنما مثله وأخرجه على الشاشة قبل سنوات قليلة من تنفيذه . وفى المؤتمر الصحفى بعد العرض الأول للفيلم يقول ميشيما إن كاتبه المفضل هو توماس مان ، ولكنه يتمنى أن يكون الفيس برسلى .

أما فى الفصل الرابع والأخير «تناغم السيف والقلم» فنرى قائد قوات طوكيو المسلحة وهو يرحب بالكاتب المعروف ، ويثنى على جمال ملابسه وجمال سيفه اللامع . ونعود إلى الماضى وميشيما مع فرقته ، ثم إلى الحاضر وهو يأمر بإغلاق الأبواب وتقييد الجنرال ، ويدخل المعركة مع ضباط القاعدة وينتصر عليهم ، ثم يلقى بيانه من السطح حيث يقول : «الجيش يجب أن يكون روح اليابان . الأمة الآن بلا مؤسسة

روحية . إذا لم تتبعونى لامستقبل لكم» . وكلمات البيان تواصل الكلمات التى قالها لجنوده وهو يعرض عليهم زى الفرقة فى الفصل الثالث : «إننا جيش مستعد . جيش من الدروع لحماية جلالة الإمبراطور . نحن جيش روحى وقربان للنقاء . نحن نرفض فساد وتحديث روح اليابان من اليمين واليسار» .

ويهتف ميشيما بالحياة الطويلة للإمبراطور ثلاث مرات ، ثم يعود إلى مكتب الجنرال ، ويبدأ تنفيذ الانتحار . وفى هذه اللحظة نرى ميزوجوشى المعبد الذهبى وحوله النيران ، وأوسامو غارقًا فى بحر الدماء ، وايساو يقترب بالسيف من معدته ، وفى مشهد خيالى تمامًا ، أى لم يذكر فى سيرة الكاتب ، نرى ميشيما طيار يحلق بطائرته فى السماء . وكما بدأ الفيلم بالأفق والشمس تغرب ، أو تشرق ينتهى بالأفق ولكن دون شمس . وبذلك ترد البداية على النهاية ، وترد النهاية على البداية ، كما ترد الفصول على بعضها ، ومجموعات المشاهد الثلاث داخل كل فصل فى تناغم الشكل والمضمون .

ويبدع شرادر مع مجموعته الفنية (جون بايلى وايكو ايشوكا وفيليب جلاس) فى العثور على الأسلوب الملائم لإخراج النص السمعى البصرى المركب فيوظف كل مفرداته من حركة ومونتاج وألوان ومناظر وموسيقى توظيفًا دراميًا دقيقا فى نفس دقة السيناريو ، ويتلاحم عضوى كامل معه ؛ فإخراج مشاهد الحاضر بأسلوب السينما التسجيلية ، وألوان واقعية ، ولها نغماتها الموسيقية الخاصة ، وإخراج مشاهد الماضى بأسلوب السينما الروائية التقليدية بالأبيض والأسود ، ولها نغماتها الموسيقية الخاصة أيضًا ، وإخراج مشاهد الروايات بأسلوب المسرح التعبيرى حيث يقوم الديكور بالدور الرئيسى ، وتصفى الألوان إلى أصولها الأولى ، وتتناقض بحدة .

ولعل أكبر مايوضح حسابات الإخراج التى ترقى إلى مستوى حسابات أشكال الموسيقى أن نرى مشاهد الماضى فى الفصل الأخير فقط بالألوان ، وليس بالأبيض والأسود ، للدلالة على تناغم السيف والقلم ، وهو عنوان الفصل ، وأن نرى الأبيض والأسود فى هذا الفصل فى المشهد الخيالى الوحيد فى الفيلم كله ، وهو مشهد

ميشيما الطيار ؛ فهو بالأبيض والأسود لأنه تعليق من صانع الفيلم ، أى خارج تناغم السيف والقلم الذى تحقق عند ميشيما ، ولكن الأفق الذى يتحرك فيه الطيار يتحول فى اللقطة الأخيرة من الأبيض والأسود إلى الألوان ليربط بداية الفيلم بنهايته ، فأى جمال يتخلق على الشاشة .

يقول ليونارد شرادر : «كان لدى ميشيما أقنعة كثيرة ، وقناع واحد لا يكفى التعبير عنه . لقد حاولنا إزالة كل الأقنعة لإبراز غموض حياته ، ولكن إبراز الغموض لا يعنى إيضاحه» .



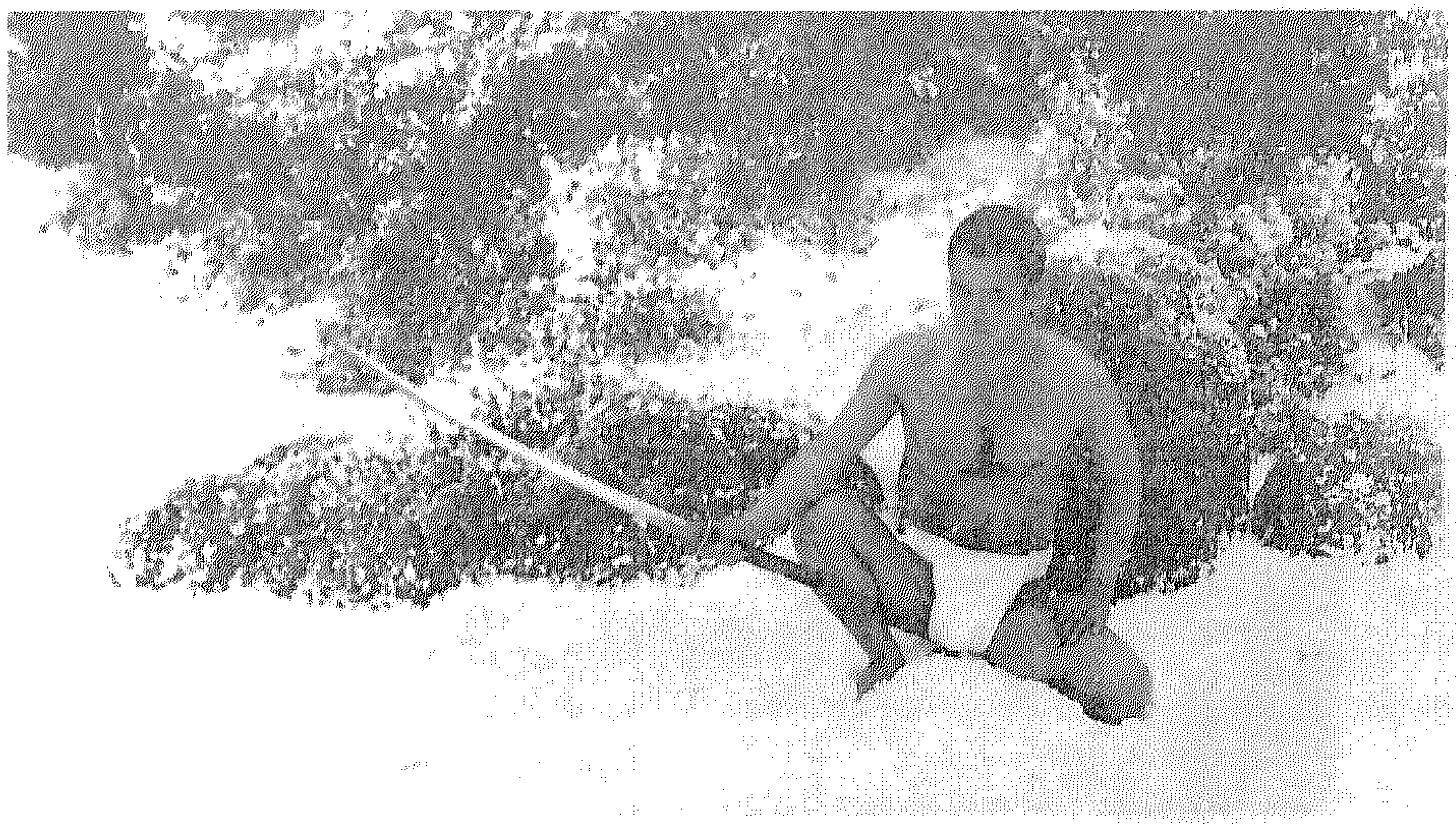
ميشيما الحقيقى فى خطبة الوداع قبل أن ينتحر



لقطة من فيلم « ميشيما »



بول شرادر



لقطة من فيلم « ميشيما »

هيمنجواى

يعتبر فنان السينما التسجيلية الهولندى يوريس إيفانز (١٨٩٨ - ١٩٨٩) من أعظم مبدعى القرن العشرين الميلادى على مستوى كل الفنون ، وليس فقط على مستوى السينما التسجيلية ، أو السينما بصفة عامة . وهو مثل الكاتب الأمريكى أرنست هيمنجواى (١٨٩٩ - ١٩٦١) ، اعتبر العالم كله مسرحا لأفلامه ، وطوال أكثر من ٥٠ سنة عبر فى هذه الأفلام عن أحداث عصره الكبرى ، فكان مؤرخا لعصره ، ولكن بلغة السينما ، وكان شاهدا عليه من وجهة نظر إنسانية تؤمن بحق الإنسان فى حياة أفضل ، وبواجبه فى الكفاح ضد كل أشكال القهر والتعسف .

ومن بين كلاسيكيات ايفانز وكلاسيكيات السينما الفيلم الأمريكى التسجيلى الطويل «الأرض الإسبانية» (٥٥ دقيقة) عام ١٩٣٧ ، والذى تناول الحرب الأهلية فى إسبانيا ، وجمع بينه وبين هيمنجواى حيث لم يكتف الكاتب بالمعاونة فى أثناء التصوير فى ميادين القتال ، وإنما قام أيضا بكتابة التعليق والاشتراك فى بناء الفيلم . وقد أصدر هيمنجواى نص التعليق فى كتاب بنفس العنوان عام ١٩٣٨ .

عبر هيمنجواى عن عصره والعالم الذى عاش فيه ربما كما لم يعبر كاتب آخر ؛ فقد شارك بنفسه فى أحداث العصر الكبرى كمتطوع فى الصليب الأحمر الأمريكى فى الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) ، وجرح فى إيطاليا عام ١٩١٨ ، واشترك كمراسل صحفى فى الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦ - ١٩٣٩) ، وفى الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ - ١٩٤٥) ، وكان العالم مسرحا لحياته بالمعنى المادى ، إذ ولد فى أوك بارك بالقرب من شيكاغو الأمريكية ، ولكنه عاش بين الأمريكتين وأوربا وأفريقيا منذ شبابه المبكر ، وكانت كتبه تعبيراً عن أحداث عصره ، وعن حياته بين القارات الأربع حتى إنها تبدو أقرب إلى سيرة ذاتية من ٢٥ كتاباً منها ٢١ صدرت فى حياته ، وأربعة

صدرت بعد وفاته أحدثها يوم الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى لميلاده فى الحادى والعشرين من يوليو عام ١٩٩٩ .

لم يكن هيمنجواى يسافر حبا فى السفر ، وإنما تعبيراً عن قلق وجودى عميق ، ولم يكن يشارك فى أحداث عصره تعبيرا عن موقف سياسى ، رغم موقفه الصارم ضد النازية والفاشية ، وإنما بحث عن إجابات للأسئلة الكبرى التى تؤرقه . وقد تماهى قلقه الوجودى مع أحداث عصره المروعة حيث خرجت الإنسانية من مذبحة إلى أخرى خلال أقل من نصف قرن سفكت فيها دماء عشرات الملايين من البشر ، وتماهى القلق الوجودى وتلك الأحداث مع حياته الخاصة حيث تزوج أربع مرات من عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٤٦ ، وأنجب ولدين وبنتًا من زوجاته الأولى والثانية والرابعة ، وفى نفس عام ميلاد ابنه الأول (١٩٢٨) انتحر والده بإطلاق الرصاص على نفسه . ورغم «النجاح» الكبير الذى حققه هيمنجواى ، وأضع كلمة النجاح بين قوسين عن عمد ، وفوزه بجائزة بوليتزر الأمريكية عام ١٩٥٣ عن روايته «العجوز والبحر» ، ثم فوزه بجائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٥٤ ، إلا أنه اعتزل الحياة والكتابة بعد فوزه بأكبر جوائز العالم ، وأطلق الرصاص على نفسه ومات منتحرا فى ٢ يوليو عام ١٩٦١ .

قال اليوت بين الكتابة والفعل يقع الظل ، أى أن هناك مسافة بين حياة الكاتب وأعماله ، ولكن هذه المسافة لم توجد أبدًا بين حياة هيمنجواى وأعماله . ومن يقرأ روايته الأخيرة التى صدرت فى حياته عام ١٩٥٢ «العجوز والبحر» ، والتى وصل فيها ذروة التعبير عن رؤيته اليائسة من الحياة ، والتى كانت ثمرة قلقه الوجودى وما عاشه من أحداث ، يدرك أن انتحاره يكاد يكون محتوما ، وليست المسألة أنه مريض بالاكتئاب مثل والده ، أو أنه لم يستطع احتمال الأمراض التى عانى منها بعد الستين ، إنما هو مريض بوجوده فى الحياة .

كتب هيمنجواى الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية ، كما كتب عن بعض أسفاره وخاصة إلى أفريقيا السوداء ، ولكنه عبر عن نفسه فى الرواية والقصة القصيرة على نحو أفضل وأعمق من أجناس الكتابة الأخرى ، أو هذا ما انتهى إليه الأمر ؛ فقد كان يعبر عن نفسه بالكتابة ، ويترك لغيره التصنيف والتقييم مثل كل كاتب

حقيقى ؛ ولذلك فكتابه الأول «ثلاث قصص وعشر قصائد» عام ١٩٢٣ ، وثلاث من مجموعات قصصه القصيرة تحمل نفس العنوان «فى عصرنا» من عام ١٩٢٤ إلى عام ١٩٣٠ ، وأصدر مسرحيته الوحيدة «الطابور الخامس» مرتين مع قصص قصيرة عام ١٩٣٨ ، ومنفردة عام ١٩٤٠ ، وأصدر روايته «وداعا للسلاح» مرتين عام ١٩٢٩ وعام ١٩٤٨ ، وكذلك روايته «لمن تدق الأجراس» عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤٢ .

مجموعات القصص القصيرة الأخرى هى : «رجال من دون نساء» ١٩٢٧، و «موت بعد الظهيرة» ١٩٣٢ ، و «الفائز لايربح» ١٩٣٣ ، ورواياته الأخرى «الشمس تشرق أيضا» ١٩٢٦ وهى روايته الأولى ، و «سيول الربيع» فى نفس العام ، و «أن تملك أو لا تملك» عام ١٩٣٧ ، «رجال فى الحرب» ١٩٤٢ ، «عبر النهر وداخل الغابات» ١٩٥٠ ، إلى جانب كتاب «تلال أفريقيا الخضراء» عام ١٩٣٥ . أما الروايات التى صدرت بعد وفاته فهى «وليمة متنقلة» ١٩٦٤ ، «آخر بلد طيب» ١٩٧٢ ، «جنة عدن» ١٩٨١ ، ثم «فى ضوء الفجر» عام ١٩٩٩ . وبالطبع فإن عدم نشر الكاتب لهذه الروايات فى حياته يعنى أنه لم يكن راضيا عنها ، ولكنها تنشر على أساس أنه لم يتخلص منها ، وأن عمل الكاتب كل متكامل ، مانشر منه ومالم ينشر .

وقد ترجمت العديد من روايات هيمنجواى وقصصه القصيرة إلى العربية فى الخمسينات ، ومنها رواياته الكبرى : «الشمس تشرق أيضا» ، «وداعا للسلاح» ، «لمن تدق الأجراس» ، «العجوز والبحر» . وكان لهذه الترجمات تأثير كبير على كتاب القصة القصيرة والرواية من العرب فضلا عمن يعرفون الإنجليزية لغة الكاتب الأصلية . ولم يختلف العرب فى ذلك عن غيرهم من الكتاب بكل لغات العالم التى ترجمت إليها أغلب أعمال الكاتب . إنه كاتب عاش العالم وعاش فى العالم وقرأه العالم ، وترك تراثا لن ينساه العالم .

يقول بيتر هاى فى كتاب «موجز تاريخ الأدب الأمريكى» (ترجمة : هيثم على حجازى – وزارة الثقافة – سوريا ١٩٩٠) إن أبطال رواية هيمنجواى الأولى «الشمس تشرق أيضا» يريدون معرفة «كيف يمكنهم أن يعيشوا فى هذا الفراغ الموجود فى العالم . وفى كتاباته الأخيرة ، نرى هيمنجواى يطور هذا الفراغ إلى مفهوم «النادا» ، وهى كلمة إسبانية تعنى العدم ، فهو يصور هذه النادا فى بعض الأحيان على صورة

أمل مفقود ، أو عدم القدرة على المشاركة الفعالة فى العالم الواقعى ، وفى أحيان أخرى تكون هذه النادا على شكل رغبة فى النوم ، أو الرغبة فى الموت بسهولة . إن البطل النموذجى عند هيمنجواى يجب عليه أن يقابل دائما ضد نادا العالم ، ويجب عليه ألاّ يتوقف أبدا عن محاولة أن يحيا الحياة كاملة ، وقدر مايستطيع» . وقد استطاع هيمنجواى أن يقاوم حتى ١٩٦١ .

وفى دراسته الشاملة التى أصدرها كارلوس بيكر عن هيمنجواى عام ١٩٥٩ ، والتى ترجمها إحسان عباس فى نفس العام إلى العربية ، وصدرت فى بيروت ، يقول الناقد الأدبى الأمريكى الكبير : «كان هرمان ملفل يعد البحر جامعته التى فيها تخرج ، أما الكلية التى تخرج فيها أرنست هيمنجواى ونال إجازته إلى دنيا الأدب فهى القارة الأوربية . وكانت الموضوعات التى درسها فى تلك الكلية ، سوى الفن والأدب ، هى اللغات والناس والسياسة ومؤتمرات السلام والحرب . وآخر هذه الموضوعات أولها فى القائمة» . ويقول عن قصائد الكاتب وقصصه الأولى : «إن قصائده النقدية الطليقة من الوزن لم تصب شاكلة المرمى ، غير أن عمله الصحفى كان يعلمه دروسا فى الإيجاز اللفظى» . وعن موقفه من النقد» ومما يميز هيمنجواى أنه أبى أن يستعمل المصطلح النقدى فى تحديد أفكاره الجمالية ؛ لأنه نشأ يزدرى النقد المفلسف ، غير أنه منذ عام ١٩٢٢ كان قد اهتدى إلى مبدأ جمالى يمكن أن نسميه مبدأ «الإدراك المزدوج» ، وهى تسمية غير دقيقة لأن الغاية من ازدواج الإدراك هى فى النهاية «إفراد» للنظر . وهذا مايمارسه كل فرد فينا ، إذ يرى بعينيه الاثنين المرئيات نفسها من زاويتين متباعدتين قليلا ، وتجمع العينان من الرؤية المزدوجة صورة واحدة ذات عمق» . وقد كان هيمنجواى شديد التعلق بهذا «الإدراك المزدوج» .

كانت «الشمس تشرق أحيانا» عن باريس العشرينات التى عاشها الكاتب ، وكانت تجمع العشرات من الشعراء والكتاب والفنانين من كل أنحاء العالم حيث عبروا عن هذه الفترة العصيبة التى أصبحت تعرف فيما بعد بفترة مابين الحربين ، وكانت «وداعا للسلاح» عن تجربة الكاتب فى الحرب العالمية الأولى ، و«لمن تدق الأجراس» عن تجربته فى الحرب الأهلية الإسبانية . لكن اعتبار هذه الروايات عن هذه الموضوعات مثل اعتبار رواية «العجوز والبحر» عن صيد السمك .

قال هيمنجواى عام ١٩٤٨ : «أعلم أن الحياة مأساة وأن ليس لها إلا نهاية واحدة ، ولكن حين تحس أنك قادر على إيجاد شئ ما ، وعلى ابتكار شئ يسعدك أن تقرأه ، وعلى أن تقوم بذلك يوميا ، فإن هذا كله يمنحك من المتعة مايعجز عنه سواه - وذلك هو ماكان منى - وكل ماعدا ذلك فشئ عابر لايهم أبدا» . ويقول بيكر : «إن روايات هيمنجواى الثلاث التى تدور فى أوربا تدل على أن أوربا سيئة الطالع بالحرب ، وعلى أن الحياة كلها منحوسة الطالع بالموت» .

يقول كارلوس بيكر فى كتابه: " إيطاليا أول بلاد أحبها هيمنجواى بعد مسقط رأسه ومعق تمائمه ، ثم أحب بعدها فرنسا . ولكنه لم يشغفه بلد أوربى مثلما شغفت قلبه إسبانيا قبل عهد فرانكو " ، و " منذ بدأ يتمرس بالكتابة ، كتب عن إسبانيا وأهلها . ثم مر فى مرحلتين من الاهتمام بإسبانيا - على تفاوت بينهما - الأولى بين عامى ١٩٩٢٢ - ١٩٣٢ ، وفيها اتخذ المجلى الإسبانى متكأ لست من الصور التى نشرها فى مجموعته " فى عصرنا " ولخمس أقاصيص أخرى أطول من الصور ، ثم اتخذ المدن الإسبانية (برغيطه ويمبلونه ومدريد) مسرحا لمعظم الحركة فى قصة " الشمس تشرق أيضا " ما عدا بدايتها . وكان آخر كتاب فى هذه الحقبة هو " موت بعد الظهيرة " الذى أتمه فى ١٩٣١ - ١٩٣٢ ، وإن كان قد بدأه قبل ذلك بعهد بعيد ، وعمل فيه عملاً متقطعًا بين خريف ١٩٢٩ وخريف ١٩٣٢ . وكان يقصد أن يصور فيه قصة مصارعة الثيران فيؤدى به ، عن طريق النثر التصويرى ، ما أداه جويا بالرسم فى لوحة " مصارعة الثيران " ، ثم إذا به يجعله أيضًا خلاصة لتجاربه المتقطعة على مدى عشر سنوات فى الأرض الإسبانية وبين أهلها " .

ويستطرد بيكر: " أما الحقبة الثانية فتمتد بين عامى ١٩٣٦ - ١٩٤٠ وتبلغ ذروتها بظهور " لمن تدق الاجراس " ؛ لأن الحرب الإسبانية الأهلية كانت أشد إثارة لخيال هيمنجواى من المسرحيات الأسبوعية التى كانت تمثل على حلبة المصارعة ، وأوسع منها مدى وأحفل بالآلام والدم المهراق . ووجد هيمنجواى أنه لابد له من أن يشهد تلك الرواية الإسبانية المحزنة حتى ينسدل عليها ستار الختام ، لرغبته فى موضوع الحرب ولحرصه على التجربة بالمعاينة . وفى سنة ١٩٣٧ عمل مع صديقه يوريس إيفانز فى إخراج فيلم عنوانه: " الأرض الإسبانية " وكان يشاركه هذا الاهتمام

صديقاه مكليش ودوس باسوس . ولم يكتف هيمنجواى بمرافقة إيفانز والمصور جون فيرنو ، بل أعد التعليق والسرد . وفى خريف تلك السنة أعد المسودة الأولى من مسرحيته الوحيدة الكاملة " الطابور الخامس " وقد دلت على أن القدره المسرحية لديه محدوده كثيراً ، وكان موضوعها التجسس ، ومحاولة إحباط التجسس فى مدينة مدريد المحاصرة " .

ويرى بيكر أن هيمنجواى: " انجذب إلى مصارعة الثيران فى أوائل العقد الثالث من القرن؛ لأنه وجد فيها فرصة سانحة لدراسة لعبة بسيطة قاسية وحشية تشمل ثلاثة فصول تنتهى بالموت . وكان يرى أن موضوع الموت " من أبسط الموضوعات التى يجوز للمرء أن يكتب عنها ، ومن أكبرها أهمية معًا " ، فظن أنه حين يرى الموت رأى العين فقد " يعمق حسه بالحياة والموت " ، أى يحقق المعاينة الدقيقة التى كان يهدف إليها فى كل ما يكتبه " . بل إن ممارسة هيمنجواى للصيد ، وكذلك العديد من شخصيات رواياته وقصصه ، يفسرها الكاتب فى رسالة إلى آفاجاردنر يقول فيها: " حتى مع عدم إيمانى بعلم النفس ، فإننى أمضى وقتا رائعًا فى قتل الحيوانات والأسماك حتى لا أقتل نفسى " (ترجمة : أيمن عبد الهادى فى " أخبار الأدب " ١٩٩٩/٩/١٩) .

ويخصص بيكر فصلاً كاملاً من كتابه الضخم (٤٣٥ صفحة فى الترجمة العربية) بعنوان " المأساة الإسبانية " يبدأه قائلا : " فى مساء اليوم الرابع من يونيو ١٩٣٧ تحدث هيمنجواى إلى مؤتمر الأدباء الأمريكيين بقاعة كارينجى بمدينة نيويورك ، وكان قد عاد بعد غيبة امتدت شهرين شهد فيهما الحرب الأهلية الإسبانية ، وجميع أخبارها . وكان ذلك أول خطاب يلقيه فى محفل عام . وفى سياق الخطاب فضح القوى الوطنية والفاشية التى كانت تعمل فى إسبانيا حتى ظن بعض مستمعيه – وهم كثير – إنهم يشهدون تحولا عجيبًا : تحول أديب غير سياسى أصبح ثاقب الوعى الاجتماعى " ، و " أصبح جماعة اليسار على استعداد للترحيب بهذا الابن الموهوب – وإن كان عاقًا – واسترجاعه إلى حال الوعى السياسى بعد أن كانوا يصعرون خدودهم كلما رأوا نتاجه « العابث » من قبل " .

غير أن هيمنجواى قال فى خطابه المذكور : " إن مشكلة الأديب لا تتغير . فهى دائما كيف يكتب بصدق ، وإذا وجد ما هو صدق كيف يعرضه على نحو يجعله جزءاً من تجربة القارئ نفسه " . وأضاف بصراحة حين تحدث عن علاقة ما بين الأديب والدولة ، إن الأدباء الصالحين حقا قد وجدوا جزاء جهودهم فى ظل أية حكومة استطاعوا تقبلها . وقال : " شكل واحد فحسب من أشكال الحكومات هو الذى لا يستطيع أن ينجب أدباء صالحين ، وذلك هو الفاشية ؛ لأن الفاشية كذبة بلقاء يلقيها نصابون ، ومن لم يكذب من الأدباء فى ظل الفاشية لم يستطع أن يعيش ويعمل " . ويقول بيكر عن حق وبحصافة ووضوح : " هذا القول لا يعنى أن هيمنجواى الفنان قد أصبح يشايع النظام الجمهورى أو النظام الشيوعى ، وإن كان صديقا للديمقراطية الإسبانية مؤمنا بنظامها الجمهورى . وإنما يعنى حقًا أنه كان عدواً للفاشية كإنسان وفنان ، وقد كان عدواً لها منذ البداية " . ومن مظاهر صدق هيمنجواى مع نفسه ، ومن نتائج هذا الصدق فى نفس الوقت أنه استطاع أن يحافظ على استقلاله الفكرى ، سواء فى الحرب الساخنة أم الحرب الباردة .

وعن تجربة هيمنجواى مع إيفانز فى فيلم " الأرض الإسبانية " يقول بيكر: " كان هيمنجواى صديق الجمهورية الإسبانية على استعداد ليساعد فى كتابة فيلم « الأرض الإسبانية » فانضم فى أبريل وأوائل مايو ١٩٣٧ إلى المخرج الهولندى يوريس إيفانز ، والمصور جون فيرنو ، وأخذوا يعملون فى مدريد المحاصره وعلى مقربة منها " و " كثيراً ما خرج الثلاثة – دون أن يعبأوا بنتائج مغامرتهم – إلى نجاد موراتا دى تاخونه ليصوروا الدبابات والمشاه فى حال العمل . بل إن إيفانز وفيرنو كثيراً ماروعا رفيقهما بتعرضهما المتهور لنار العدو . وأبرق هيمنجواى صديقه مكليش ينبئه أن الأمل ضعيف فى نجاة إيفانز لأنه يورط نفسه فى أخطار لا يتعرض لمثلها إلا ضابط من ضباط المشاه " .

يقول بيكر إن هيمنجواى وإيفانز أنجزا الفيلم فى الثامن من يوليو ١٩٣٧ ، " وفى مساء ذلك اليوم ، دعيا إلى البيت الأبيض فعرضاه أمام الرئيس روزفلت وزوجته ، ثم عرضاه من بعد ، وجمعاً فى عرضة آلاف الدولارات مساهمة لإسبانيا الجمهورية ،

ثم رخص لهما بعرضه على نحو عام فى نيويورك فى أغسطس " . ثم عاد هيمنجواى إلى إسبانيا ، وتمخضت الرحلة الثانية عن مسرحية " الطابور الخامس " ، و " هى كالفيلم دلت على أن الحرب جحيم ، ولكنها تخالف الفيلم لأنها قالت إن الحرب يخوضها شياطين من الجانبين ، فهى تتعاطف رسميا مع الجمهورية ، ولكنها ليست بأى حال دعاية لها " . وانتصرت الفاشية بقيادة فرانكو بمساعدة هتلر وموسولينى ، وكما قال هيمنجواى فى تعليق الفيلم: " إن ثورة الجيش التى فتحت أتون الحرب كان من الممكن إخمادها فى ستة أسابيع لو لم تأت المساعدات الألمانية والإيطالية إلى جماعة فرانكو " . ويؤكد بيكر أن " تدخل القوى الأجنبية كان عاملاً هامًا فى مد أجل الحرب وفى النصر الفاشى فى النهاية . وكان تخريب جورنيكا - وهو عمل طائش ومثل واضح للخيانة - كان اختباراً للمعدات الألمانية ولمدى صلاحيتها للقصف بالقنابل " . ويعتبر الناقد أن رواية " لمن تدق الأجراس " ليست مثل لوحة بيكاسو الشهيرة عن جورنيكا المدينة الإسبانية التى دمرت فى أثناء الحرب ، و " إنما هى دراسة للقدر الذى حاق بالشعب الإسبانى ، يقدمها كاتبها جامعًا بين الانحياز والانحياش، وهذا من خصائص الفنان الأصيل . ولا يستطيع أحد أن يقول إنها قصة مزدوجة الولاء ، ولكن فيها معنى الولاء؛ لأنها توالى القضية الإسبانية " .

المسافة بين الفيلم " الأرض الإسبانية " ورواية " لمن تدق الأجراس " رغم إن كاتبهما واحد وموضوعهما واحد هى المسافة بين صانع الفيلم وكاتب التعليق ، فالفيلم ليوريس إيفانز الذى لم يعبر فى الفيلم عن فكرة أن الحرب يخوضها شياطين من الجانبين . وهذا المعنى لا يعنى أن هيمنجواى يتردد فى إدانة الفاشية ، لكنه يعنى أن جوهر رؤيته الشاملة للحياة والعالم لا يخضع للمساومات . يقول الكاتب الروسى الشيوعى قسطنطين سينونوف فى كتابه " كنت وأبقى صحفيًا "(ترجمة : سليم توما - دار التقدم بموسكو عام ١٩٨٩): " يمكن للمرء أن يناقش استدلالات هيمنجواى هذه أو تلك فى مسرحية " الطابور الخامس " ، ويمكن ألا يتقبل أو حتى أن يرفض هذه الصفحات أو تلك من روايته " لمن تدق الأجراس " ، ولكن أظن أنه ليس بوسع أى شخص ، قرأ كل مؤلفات هيمنجواى ، أن يشك فى أن انتصار الفاشية فى إسبانيا كان بالنسبة له مأساة شخصية تركت بصماتها على كل حياته اللاحقة . وقد كان

اشتراكه فى الحرب العالمية الثانية نتيجة اشتراكه فى الحرب الإسبانية ، و كانت الحرب العالمية الثانية بالنسبة له استمراراً لتلك الحرب ضد الفاشية التى بدأت فى إسبانيا " .

فى كتابها عن يوريس إيفانز الصادر بالإنجليزية عام ١٩٧٩ عن معهد الفيلم البريطانى تبدأ روزا ليندا ديلمر فصل " الأرض الإسبانية " بمقتطف من مقال " فيلم ويكلى " الأمريكية فى ١١ نوفمبر ١٩٣٧، جاء فيه أن الفيلم عن مدريد المحاصرة ، والدمار الذى تعرضت له ، والخطر الذى يتعرض له ما بقى فيها من سكان ، وأن صناع الفيلم تجنبوا بحكمه اللقطات " المرعبة " لأشلاء الجثث ، ولكن " الرعب " لا يباح مخيلة المتفرج طوال الفيلم . وتقول روزاليندا ديلمر إن الفيلم كان أول أفلام إيفانز عن الحرب ، وأن صناعه أرادوا أن يعرضوه عرضا تجارياً عاماً فى كل مكان ، ولكن عروضه ظلت قاصرة على التجمعات والجمعيات . غير أنهم نجحوا فى عرضه فى مقر عصبة الأمم فى جنيف لإثبات تدخل قوات هتلر وموسولينى ، وقد حذفت الرقابة البريطانية كل ما يشير إلى ذلك قبل السماح بعرض الفيلم فى بريطانيا .

وتقول الباحثة إن الفيلم اعتبر " غير موضوعى " حتى إن أرنست لوبيتش حسب إحدى الرايات سأل إيفانز لماذا لم يصور " الجانب الآخر " فرد عليه أنه لو كان قد عبر الخطوط وشاهدوه يصور لكان الأرجح أن يقتل على الفور .

تذكر الباحثة أن مدة عرض « الأرض الإسبانية » ٥٢ دقيقة ، بينما مدة عرض النسخة الأصلية ٥٥ دقيقة ، مما يعنى أن الرقابة البريطانية حذفت ثلاث دقائق . ويرجع موقف هذه الرقابة إلى اشتراك بريطانيا فى التوقيع على معاهدة ميونيخ مع هتلر عام ١٩٣٧ . أما موقف لوبيتش وغيره من الذين اعتبروا الفيلم " غير موضوعى " ، فيرجع إلى عدم إدراك أنه لا مجال للحياد مع الفاشية . وقد كانت إسبانيا أولى ضحايا التهاون مع الفاشية قبل الحرب العالمية الثانية ، وأولى ضحايا تغليب المصالح على المبادئ بعد هذه الحرب أيضا ، حيث تحالف " الأحرار " لإسقاط هتلر وموسولينى ، وتركوا إسبانيا بين أيدى فرانكو لمدة تزيد عن ثلاثين سنة .

وبالمقارنة مع أفلام إيفانز الأخرى التى تناولت الحرب ، تلاحظ روزاليند ديلمر أن « الأرض الإسبانية » كان الفيلم الوحيد من هذه الأفلام الذى يربط فيه فرد واحد بين الجبهة الداخلية وجبهة القتال ، بينما يتم هذا الربط فى الأفلام الأخرى عن طريق جموع من الناس . وتنقل من حديث لمونتيرة الفيلم هيلين فان دونجين عن مجلة " الأفلام الجديدة " الأمريكية عدد نوفمبر - ديسمبر ١٩٤٣ قولها إن إيفانز وجون فيرنو ذهبا إلى إسبانيا بينما بقيت هى فى نيويورك . كان التفكير فى متابعة شاب من الأنصار فى حياته وكفاحه ، وبعد تصوير العديد من المشاهد قتل هذا الشاب ، وقد فكر إيفانز وهيمنجواى فى العديد من الخطوط الدرامية للتعبير عن تجربتهما فى الحرب ، ولكنك لا تستطيع أن ترغم الواقع على الخضوع لأفكارك ، والأفضل أن تخضع للمواد المصورة وتجعلها تتفاعل مع خيالك .

وتستطرد هيلين فان دونجين لقد عرضنا المواد عدة مرات على أمل أن تأتى الأفكار ، وفى نفس الوقت قمت بتقسيمها إلى مجموعات : مجموعة لمواد ضرب مدريد وفالينسيا وبرشلونه بالقنابل ، ومجموعة لخطوط القتال ، وثالثة للحياة خلف هذه الخطوط ، وهكذا . وفى أحد المشاهد رأينا الجندى جوليان، يعود إلى قريته حيث تستقبله والدته وأخته بالترحاب ، ولكن أين والده ؟ سألت نفسى ، وهنا تذكرت أن فى بعض مشاهد الفلاحين هناك شاب يجرى فى الحقل ويقول شيئًا لأحدهم ، فيترك الفأس ، ويعود معه إلى القرية ، لاشك أنه والد جوليان وقد أخبره شخص ما بعودة ابنه فهرع لاستقباله . وبربط هذين المشهدين لم يكتمل مشهد العودة من القتال فقط ، وإنما عثرت على الربط الذى كنت أبحث عنه بين الجنود فى ميادين القتال والفلاحين الذين يمدونهم بالغذاء فى الحقول .

فى تقييم الفيلم بالنسبة لزمن إنتاجه تقول روزاليند ديلمر عندما ذهب إيفانز إلى أمريكا كان ذلك وقت نمو نوع جديد من السينما التسجيلية : أفلام التحقيق الصحفى مع استخدام الصور الفوتوغرافية ، وفى نفس الوقت ظهرت الرواية التسجيلية عند جون دوس باسوس . وكان عمل هيمنجواى فى " الأرض الإسبانية " فى إطار هذه الحركة ، وحيث عمل مراسلاً صحفيًا . لم يكن الغرض هو كشف " الحقائق " عن التجارب ، والمواقف ، وإنما دعوة المتلقى إلى المشاركة . وكان

" الأرض الإسبانية " خلاصة جمع المناهج التى يطورها إيفانز فى أوربا ، والأشكال التى تتطور فى أمريكا .

وعن تعليق الفيلم الذى كتبه هيمنجواى وسجله بصوته على شريط الصوت، تقول الباحثة إن التعليق كان هو الجسر بين الشاشة والمتفرج ، وماهو مثير فى التعليق التحولات المختلفة فى المواقع ، فتارة يتحدث باسم الفلاحين ، وأخرى يقتصر على تقديم المعلومات ، وثالثة يعبر المعلق عن مشاعره الخاصة . وهناك إيقاع داخلى للتعليق من حيث هو نثر حيث تصبح الصورة على الشاشة نقطة انطلاق ، ولا يقوم التعليق بقيادة المتفرج ، وإنما حركة العلاقات بين المشاهد . وتنشر الباحثة مقاطع من نص التعليق توضح وجهة نظرها ، وعلى سبيل المثال نترجم خاتمته حيث يقول هيمنجواى: " الهجوم المضاد نجح . الطريق مفتوح . ستة رجال أصبحوا خمسة ، ثم أربعة، ثم أصبح الأربعة ثلاثة، ولكن هؤلاء الثلاثة بقوا، وسيطروا على الأرض مع كل الأربعة الذين أصبحوا ثلاثة والثلاثة الذين أصبحوا اثنين، والذين بدأوا جميعاً سته. الجسر لنا. الطريق آمن. الرجال الذين لم يسبق لهم القتال أبدا، والذين لم يتدربوا على الأسلحة أبداً ، الرجال الذين لا يريدون سوى العمل والطعام يواصلون القتال " .

مالا تشير إليه روزاليند ديلمر فى كتابها الذى يعد من المراجع الرئيسية عن سينما يوريس ريفانز ، أن " الأرض الإسبانية " ربما كان أول فيلم تسجيلى فى تاريخ السينما يتناول أحد الحروب الكبرى وقت وقوعها ، وقبل أن يعرف أحد نهايتها ، وما سوف يترتب على هذه النهاية ، وأنه يدعو المتفرج إلى اتخاذ موقف محدد من الحرب ، وتأييد الكفاح ضد الفاشية . وأن الفيلم بذلك كان تجسيدا للحركة التسجيلية فى السينما والأدب فى أمريكا وأوربا ، والتى قالت عنها روزاليند ديلمر أنها لا تستهدف كشف " الحقائق " ، وإنما دعوة المتلقى إلى المشاركة .

أضع كلمة " الحقائق " بين قوسين عن عمد؛ لأن كون الصورة حقيقية ، أى تصور حدث حقيقى ، لا يعنى إنها حقيقية ؛ فالحدث الحقيقى يصور من زاوية تصوير معين فى إضاءة معينة ، واستخدامه فى فيلم يعنى استخدامه للتعبير عن وجهة نظر محددة ، بل إن الحدث المصور فى إطار الجريدة الإخبارية أيضا يعبر عن وجهة نظر؛ لأن صانع

الجريدة يختار هذا الحدث من بين أحداث متعددة وقعت فى نفس الوقت ، وربما فى نفس المكان ، وطالما هناك اختيار ، فليست هناك حقيقة مجرده . وقد آساء برنامج التليفزيون المصرى الشهير " سينما لا تكذب ولا تتجمل " إلى السينما التسجيلية من حيث أراد خدمتها بالترويج لهذا المفهوم السطحى الساذج الذى يرى أن هذه السينما تعبر عن الحقيقة ولا تكذب ، وكأن الحقيقة يمكن أن يعبر عنها ، وكأن وجهة النظر تعنى الكذب ، بينما هى مصدر قيمة أية لقطة مصورة .

فى كتابه " الكاميرا وأنا " الصادر بالإنجليزية عام ١٩٦٩ عن دار سفن سيز فى برلين الشرقية ، يتناول يوريس إيفانز فيلم " الأرض الإسبانية " فى فصل خاص من حوالى ٤٠ صفحة ، وفيه يقول بدأت الحرب فى إسبانيا بعد وصولى إلى نيويورك ، وكان من البدهى أن أذهب إلى هناك لتصوير حرب واضحة بين الحق والباطل ، وحيث بدأت الفاشية تستعد للحرب العالمية الثانية . كانت الخطوة الأولى فى غرفة المونتاج مع هيلين فان دونجين والتى كان قد طلب منها إعداد فيلم عن الحرب الإسبانية من واقع مواد الجرائد السينمائية ، ولم تكن المهمة سهلة ، فأغلب اللقطات مصورة من وجهة نظر فرانكو ؛ ولذلك اقترحت تصوير فيلم فى أرض الواقع بدلا من صنعه تحت رحمة مواد الجرائد . وهنا اقترح ارشيبالد مكليش خطه جديدة : أن يتم الفيلم المعد من الجرائد ، وهو ما عرف باسم "إسبانيا تشتعل" بأقل قدر من التكاليف ، وأن تجمع المزيد من المال لتصوير فيلم فى إسبانيا . كان المتوفر ثلاثة آلاف دولار بينما المطلوب عشرين ألفًا ، ولكن الحرب لم تكن تنتظر أحدا .

ويستطرد إيفانز أرسلت إلى جون فيرنو أن مجموعة من كتاب نيويورك كونوا شركة باسم " المؤرخون المعاصرون " ويريدون إنتاج فيلم عن الحرب فى إسبانيا ، وأن أحدا لن يحصل على أى أجر ، فضلا عن المخاطرة بالذهاب إلى جبهات القتال ، وكان رد جون فيرنو بالموافقة . والتقيت معه فى باريس فى يناير ١٩٣٧ ، وذهبنا إلى فالينسيا من باريس . كانت ألمانيا وإيطاليا تعاون فرانكوا ، وبعد ثلاثة شهور أعلن الاتحاد السوفيتى أنه سيتدخل لصالح الحكومة الشرعية التى أعلنت الجمهورية

الديمقراطية ضد قوات المتمردين الفاشست ، وقبل وقت قصير من وصولنا بدأ وصول عدد من الأسلحة السوفيتية .

الجميع قالوا لنا اذهبوا إلى مدريد إذا أردتم تصوير أشياء لها قيمة ، وعندما ذهبنا أصابنا الإحباط : من المثير أن تكون بالقرب من العدو ، ولكن لا بيوت تحترق ، ولا مدافع تطلق . وصل دوس باسوس بعد قليل من باريس ، وقمنا بعمل محاورات مع كثير من الناس . كانت أول مشاهد صورناها للقتال بعض المعارك حول مدريد ، وبحثنا عن قرية ، واستقر الرأى على فيونتدبونا . لم تكن القرية الإسبانية التقليدية تمامًا ، ولكنها تمتاز بأمرين : الأول إنها على طريق فالينسيا - مدريد ، والثانى أن الفلاحين كانوا قد استلموها لتوهم من الإقطاعيين الذين كانوا يستخدمونها فى الصيد ، وكانوا يطلقون النار على أى فلاح يقترب منها . هؤلاء الملاك كانوا فى ذلك الوقت يقاتلون الحكومة ويؤيدون فرانكوا .

لم ننس أبدا أننا فى عجلة من أمرنا، ولذلك لم نكن ننتظر أفضل الظروف للتصوير ، وإنما نكتفى بأن تكون اللقطات جيدة ، ومفيدة ، وبعد أربعة أسابيع أخذت المواد وذهبت إلى باريس لتحميضها وطبعها ومعرفة ما الذى صورناه . وفى باريس التقيت مع هيمنجواى الذى قال إنه على استعداد للتعاون بكل الطرق وعلى شتى المستويات . كان هيمنجواى فى طريقه إلى إسبانيا كمراسل لوكالة نورث أمريكان نيوز . المواد كانت درامية ومترابطة أكثر مما توقعت ، وقد شاهدها معى عدد من الكتاب وصناع الأفلام فى باريس ، وكانت ردود أفعالهم مشجعة . وبعد أسبوعين التقيت مع هيمنجواى فى فندق فلوريدا بمدريد . قال لى إن أفضل الناس الذين يعرفهم فى إسبانيا يحاربون إلى جانب الحكومة ، وأسوأهم يؤيدون فرانكو ، ومن دون اتفاق محدد على دوره أصبح هيمنجواى واحد من فريق عمل الفيلم ، وقد فعل كل ما يمكنه ، وكانت مساعدته كبيره لى أنا وجون فيرنو . لقد تناقشنا معه كثيرا حول كيفية تصوير معركة ، وكان له دور كبير فى وضع ما يمكن أن نطلق عليه " الاستراتيجية العامة للفيلم " ، وكان يبدو مدركا بعمق وشمول طبيعة السينما التسجيلية .

حاولت صنع خط رفيع يمكن متابعته عن الفلاح جوليان فى الجبهة وفى القرية . الفكرة العامة لفيلم " الأرض الإسبانية " العمل فى الأرض والقتال من أجل الأرض . صورنا جوليان كثيراً فى القرية ، وصورنا لقطات كبيرة لوجهه ، ولكن عندما حاولنا العثور عليه فى جبهة القتال لم نجده أبداً ؛ ولذلك عندما غادرت إسبانيا إلى نيويورك فى مايو لم أكن أعرف كيف سينتهى الفيلم وقد غاب عنه " الممثل " الرئيسى . وقد بقى جون فيرنو ليصور المزيد، أعطيته قائمة بسبعين لقطة ، عبرت له عن أملى فى العثور على جوليان .

الانتهاء من صنع الفيلم لم يكن مجرد مونتاج بسيط . هيلين فان دونجين وضعت كل خبرتها فى هذا الفيلم . المشاكل المختلفة للتعليق فى الفيلم كانت جديدة بالنسبة لى . فى البداية اتفقت مع هيمنجواى على أن يكون حجم التعليق قليلاً بقدر الإمكان ، وأن ندع الفيلم يتحدث عن نفسه . وعلى سبيل المثال فالتعليق على قصف قرية كان بالكلمات التالية : " قبل هذا الوقت كان الموت يأتى عندما تمرض أو تكبر فى العمر ، الآن يأتى لكل القرية . من السماوات المرتفعة يسقط المعدن الفضى اللامع على كل من لم يجد مكاناً يهرب إليه . لا مكان تهرب إليه " . كان من الضرورى أن يتجنب التعليق التأثير العاطفى بالكلمات ، أو الدعاية الصارخة ، وقد أدرك هيمنجواى ذلك من دون أن تكون له أية خبرة سابقة فى هذا المجال . وعندما جاء دور تسجيل التعليق اقترح ارشيبالد مكليش أن يكون بصوت اورسون ويلز ، ولكن كان هناك فى صوته ما يفصل المتفرج عن الفيلم وعن إسبانيا . كان صوته مناسبا لصياغات شكسبير ومارلو البلاغية ، ولكنه غير مناسب لجمل هيمنجواى " العارية " .

وعندما ذهبنا إلى هوليود ، وعرضنا الفيلم على جماعة " المؤرخون المعاصرون " ، رأى هيرمان شولين وليليان هيلمان ودورثى باركر – بينسد أن من الأفضل أن يعاد التسجيل بصوت هيمنجواى نفسه ، وكانوا على حق . فى أثناء تسجيل هيمنجواى للتعليق كان صوته هو صوت الكاتب الحساس الذى عاش التجربة ويريد أن يحدثك عنها ، وتنعكس فى صوته مشاعر لا يمكن أن يعبر عنها أى صوت آخر ، بل وقد كان لعدم خبرته فى كتابه أو إلقاء تعليقات دور إيجابى فى إقناع المتفرج بالفيلم ، كان

مختلفا تماما ، وجديداً تماماً عن التعليقات التى اعتادها الجمهور سواء من حيث أسلوب الكتابة أو أسلوب الإلقاء . وبالتعاون مع فيرجيل تومسون ومارك بليتستسن تم إعداد شريط الصوت من حوالى أربعين تسجيلا لموسيقى وأغانى إسبانية ، ومنها تسجيلات حصلت عليها فى إسبانيا ، وتم المكساج بواسطة إرفينج رايز فى سى بى إس .

كانت أول " محاكمة " لفيلم فى البيت الأبيض . وجهت لى الدعوة مع هيمنجواى ومارتا جيلهورن للعشاء وحضور عرض الفيلم . كان اللقاء حميمياً مع الرئيس روزفلت وزوجته وابنه جيمى واثنين من المستشارين العسكريين وعدد محدود من الضيوف . وفى أثناء اللقاء كان الحوار حول المواقف التى تعرضنا لها فى أثناء التصوير فى إسبانيا . وبعد العشاء انتقلنا إلى قاعة العرض ، وانضم إلينا حوالى ثلاثين شخصا من بينهم هارى هوبكنز . طلب منى الرئيس أن أجلس إلى جواره حتى أجيب فى حال رغبته فى السؤال عن أى شىء . فى منتصف الفصل الثانى قال " إنه أمر مثير للغاية . الفيلم يستحوذ علينا رغم عدم وجود قصة " . وفى الفصل قبل الأخير مع ظهور دبابات سأل الرئيس :

– ما هذه الدبابات ؟

– فرنسية . من مصانع رينو .

– هل هى جيدة ؟

– لا ، إنها لا تصمد أمام نيران فرانكو .

لم يسأل كيف وصلت إلى هناك . كان ذلك مفهوماً . بعد قليل فى الفصل الأخير ظهرت دبابات أخرى ، فقال :

– هذه ليست دبابات رينو .

– لا ياسيدى الرئيس ، إنها دبابات روسية .

– هل كان منها الكثير ؟

سأل ، وكأن هذه الدبابات هى التى تستطيع مقاومة نيران فرانكو ، وقلت نعم ، هناك الكثير منها .

وعندما انتهى الفيلم أبدى الرئيس إعجابه الشديد به . كنا نريد أن يدور الحوار عن " عدم التدخل " ، وعن " الحياد " ، ولكننا لم نملك الشجاعة الكافية . وبعد انصراف الرئيس قالت السيدة روزفلت إننا فى البيت الأبيض لا نعتقد أن الشعب الإسبانى سوف يخسر المعركة .

وكان العرض الثانى الهام فى منزل فردريك مارش فى هوليود وقد حضره ١٧ شخصا دفع كل منهم ألف دولار لشراء سيارة إسعاف من شركة فورد لإرسالها إلى إسبانيا . وفى عرض آخر لحوالى مائتى شخص تم جمع ألفين دولار . وقد حاولنا توزيع الفيلم بواسطة إحدى الشركات ليعرض فى دور العرض على نطاق واسع ، ولكن من دون جدوى ، فهذه الشركة تقول إنه أطول من اللازم ، وتلك إنه أقصر من اللازم ، والأكثر صدقا قالوا إنه مثير للجدل ، ولذلك بقى الفيلم فى نفس القنوات التقليدية التى كانت تعرض الأفلام التسجيلية . ولم يكن النقاد يهتمون بالأفلام التسجيلية ، وخاصة فى أمريكا .

ويختتم يوريس إيفانز الفصل الذى كتبه فى مذكراته عن فيلم " الأرض الإسبانية " بتحليل للنقد الذى نشر عنه ، وخاصة فى الصحف الأمريكية والبريطانية حيث اعتبره البعض من أفلام الدعاية ، وهاجموه لأنه لا يعرض وجهة النظر الأخرى . ويعلق إيفانز بأن مسألة وجهة النظر الأخرى يمكن أن يعبر عنها بواسطة فيلم آخر ، وأن أكثر ما يثير دهشته الفكرة الشائعة بأن الفيلم التسجيلى يجب أن يكون " موضوعياً " .

يقول فنان السينما الكبير : " هل نطلب " الموضوعية " فى الشاهد الذى يدلى بشهادته أمام المحكمة ؟ كلا ، إنما نطلب منه أن يكون صادقًا فى شهادته " .



العرض الأول لفيلم « الأرض الأسبانية » فى هوليود :
يوريس ايفانز - لويز راينر - جوان كراوفورد - هيمنجواى وزوجته مارتا جيلهورن



فى إحدى جبهات القتال أثناء الحرب الأهلية فى أسبانيا :
هيمنجواى - هانز كالى - الكاتب الألمانى لودفيج رين ويوريس ايفانز .

الفهرس

إهداء ٣
أدباء العالم والسينما (جابر عصفور) ٥
مقدمة ١٣
روايات ١٥
- ايتماتوف ١٧
- فانشورا (ماركيتا لازاروفا) ٢٣
- هنري جيمس (ديزي ميللر) ٣٣
- أليخو كاربيتيه (اللجوء إلى المنهج) ٤١
- جونترجراس (الطبل الصفيح) ٤٧
- مالابارتة (الجلد) ٥٧
- كارلوس فونتيس (الأمريكي العجوز) ٦٧
- جون شتاينبك (عن الفئران والرجال) ٧٣
- فوستر (هواردز إند) ٧٩
- ايزابيل الليندي (مسكن الروح) ٨٩
- جون كيندي تول (انجيل النيون) ١٠١
- جوتة (الأنساب المختارة) ١٠٧
- مايكل اونداتجي (المريض الانجليزي) ١١٣
- انطونيو سكارميتا (ساعي البريد) ١٢٣
- دورنمات (العهد) ١٣١
قصص قصيرة ١٣٩
- تشيكوف (العيون السوداء) ١٤١
- جوزيف روث (أسطورة القديس الثمل) ١٤٩
مسرحيات ١٥٥
- تولستوي (شمس الليل) ١٥٧
- فون كلايست (أمير هامبورج) ١٦٥
- آرثر ميللر (المحنة) ١٧٣
- بيرانديللو (من يدري ؟!) ١٨٩
دراسات ١٩٥
- دستويفسكي ١٩٧
- يشيكوف ٢١٣
- ميشيما ٢٢١
- هيمنجواي ٢٣٣

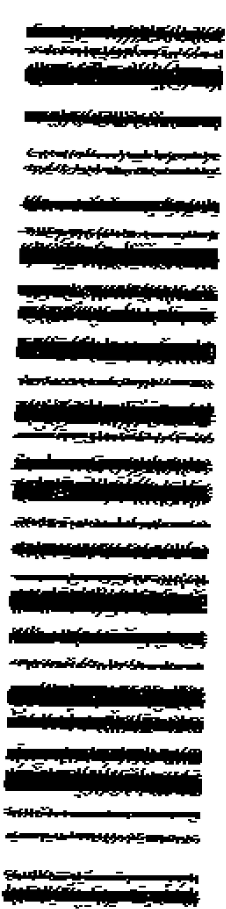
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٤٥٣٦/ ٢٠٠٣



يذهب الكثير من منظرى الفن إلى أننا نعيش فى زمن السينما بوصفه الفن الذى يجمع بين كل أنواع الفنون والموسيقى والتصوير والنحت والعمارة والفوتوغرافيا والرقص والتمثيل وأجناس الأدب المختلفة. فى توليفة لا تكف عن الاكتمال بفعل التقدم المذهل والمتزايد فى المخترعات التى أتاحت لهذا الفن السحرى النفاذ إلى ما لم يكن النفاذ إليه ممكنًا من قبل. ولقد أصبح هذا الفن بالفعل التجسيد الخلاق لما يصل إليه الإبداع الإنسانى الروحى والفكرى، ملموسًا وغير ملموس. مكتوبًا أو غير مكتوب، واختراعات الإنسان المادية ومعارفه العلمية التى تلغى المسافة بين الأزمنة والأمكنة، وتصل بين المشاهدين فى لغة هى بطبيعتها عامة ، وعابرة للغات والأجناس بخصائصها البصرية والسمعية التى تتكامل فيها المدركات الجمالية.

د. جابر عصفور



الغلاف/ هشام نوار

